Münster.1931.№ 39 Phil. Diss.

Germanistik

Sudermann und die Franzosen

Ein Beitrag zum Verständnis seiner Art und Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Hubert Walter
aus Patschkau i. Schl.

45 44

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. Westf.

1930

Germanistik

Sudermann und die Franzosen

Ein Beitrag zum Verständnis seiner Art und Kunst.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Hubert Walter
aus Patschkau i. Schl.

45 44

Gedruckt bei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. Westf.

1930

Tag der mündlichen Prüfung: 5. März 1930.

Dekan: Herr Professor Dr. Waetgen.

Referent: Herr Professor Dr. Schwering.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555425_0017

Inhaltsübersicht.

Seite:

Methodische Vorbemerkungen 1

Von der Notwendigkeit, Sudermanns Verhältnis zu Frankreich zu prüfen 3

Französisches in Sudermanns Art 13

Was die Lehrjahre dazu beitrugen 16

Was Paris hinzufügte 20

Was die Literatur vermittelte 24

Was die Franzosen dazu sagten 40

Was die allgemeinen kulturellen Verhältnisse in Deutschland dafür ausmachten 44

Französisches in Sudermanns Kunst 50

Die Novelle (Maupassant) 53

Im Zwielicht 54

Die Geschwister 76

Jolanthes Hochzeit 81

Indische Lilie 86

Litauische Geschichten 100

Das Drama 111

Dumas fils 111

Augier 151

Sardou 158

Feuillet 166

Porto-Riche 168

Rostand 169

Der Roman 172

Flaubert 174

Zola 177

Schlußwort 181

Anhang: Literatur . . . . . I—XIX

Methodische Vorbemerkungen.

Untersuchungen, wie ich sie anstellen will, sind zuerst von der Schererschule[1]) angeregt und durchgeführt worden, gerieten aber im Laufe der Zeit stark in Mißkredit, so daß man heute jeder sogenannten „Einflußarbeit" äußerst skeptisch gegenübersteht. Bei aller Hochachtung vor den Großtaten der Schererschule muß man doch ehrlicherweise einräumen, daß dieses Mißtrauen gegen „Einflußarbeiten" vielfach berechtigt ist; denn die Aufhellung literarhistorischer Zusammenhänge, die man mit derartigen Untersuchungen erstrebte, erschöpfte sich zumeist in dem Aufspüren stofflicher Parallelstellen, lief also letzten Endes darauf hinaus, einem Schriftsteller geistige Unselbständigkeit, wenn möglich gar ein Plagiat nachzuweisen.

Die Ergebnisse solcher Arbeiten waren also nicht einwandfrei und gaben Anlaß zu mancher Kritik. Den erwarteten Fortschritt in der Erforschung geistesgeschichtlicher Zusammenhänge brachten diese Arbeiten nicht. Was man um diese Dinge aus ihnen weiß, ist vielfach schief und falsch; denn sie gaben infolge der einseitigen Herausstreichung der negativen Seite des Problems nur ein Zerrbild der wirklichen Verhältnisse. Diese Untersuchungen blieben leider oft tief im Stofflichen stecken, strichen das „Erlernte" auf Kosten des „Erlebten" heraus und drangen nicht bis zum eigentlichen Gehalt eines Kunstwerkes vor, sondern hafteten an Aeußerlichkeiten.

Im Gegensatz zu solcher Methode soll hier der Versuch gemacht werden, einen kürzlich verstorbenen bedeutenden Romanschriftsteller und Dramatiker von Weltruf, Hermann Sudermann nämlich, nach Möglichkeit vom romanisch-französischen Kulturkreise abzuheben und als selbständige deutsche Persönlichkeit zu werten. Es sollen neben französischen Einflüssen in Sudermanns Werk vor allem die Kri-

[1]) Cf. W. Mahrholz, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, Berlin, 1923, p. 23/24.

terien herausgestellt werden, durch die es sich vom französischen Geistesgute scheidet und als die eigenwillige Leistung eines volkverbundenen Dichters erweist. Es soll sozusagen eine Analyse der Elemente des Kunstwerks vorgenommen und die Verbindung, die sie eingegangen sind, auf ihre Solidität hin geprüft werden. Nach dem Vorgange Eduard Wechßlers[2]) und in seinem Sinne soll diese Arbeit geleistet werden. Daneben sei noch dankbar anerkannt, daß die hier eingenommene geistige Grundhaltung von Karl Voßlers Bremer Vorträgen aus dem Jahre 1926[3]) wesentlich mitbestimmt wurde.

[2]) Eduard Wechßler, „Esprit und Geist", Bielefeld und Leipzig 1927.

[3]) veröffentlicht unter dem Titel: „Die romanischen Kulturen u. d. deutsche Geist", München 1926. Ich weise an dieser Stelle ein für alle Male auf diese „scharfen geschichtlichen Beobachtungen u. grundsätzlichen Erörterungen" (Benedetto Croce) hin, durch die Voßler die von mir in nuce abgehandelten Probleme vertieft.

Von der Notwendigkeit, Sudermanns Verhältnis zu Frankreich zu prüfen.

Es erhebt sich sogleich die Frage: Ist eine solche Auflockerung des fertigen, organischen Kunstwerks und eine Distanzierung Sudermanns von der französischen Literatur überhaupt notwendig? Diese Frage ist aus einem doppelten Grunde zu bejahen, aus einem allgemeinen und einem besonderen.

Dem deutschen Menschen ist eine Seelenkraft zu eigen, die in so hervorragendem Maße kein anderes europäisches Kulturvolk besitzt, die Kraft der Einfühlung. Theodor Lipps hat diesem Vermögen des deutschen Geistes den Namen gegeben. Es ist bezeichnend, daß der französische Wortschatz eine ähnliche Prägung nicht aufzuweisen hat. Sentir und die von ihm abgeleiteten Bildungen gehören in eine andere Sphäre, sie haben eine beschränktere sinnliche Bedeutung. Ich entsinne mich einer Vorlesung über Aesthetik bei Viktor Basch, wo dieser um die Propagierung deutscher Wissenschaft hochverdiente Gelehrte schmerzlich nach Worten rang, um den Begriff der Einfühlung seinen französischen Hörern klarzumachen.

Es gibt kein Volk, in dem fremde Dichter so heimisch geworden sind, wie beispielsweise Shakespeare und Ibsen im deutschen, ebensowenig wie es einen Dichter gibt, der sich in fremde Eigenart so eingelebt hätte wie Heine, ohne darum bei seinem eigenen Volke an Nachruhm wesentlich einzubüßen. Selbst größter nationaler Haß gegen den französischen Bedrücker hindert den Deutschen nicht, französischem Geiste den Tribut der Anerkennung zu zollen, wie das Beispiel Heinrichs v. Kleist zeigt, der eine Nachdichtung von Molière's „Amphitrion" schuf. An dem Idealisten Romain Rolland, der seinem Volke ein Künder deutschen Wesens sein wollte, hat sich die Abkehr vom bon sens bitter gerächt[4]).

[4]) cf. Eugen Lerch: „Romain Rolland u. d. Erneuerung der Gesinnung", München 1926.

Er ist heute ein Einsamer, man wird seinen Namen in den gangbaren französischen Literaturgeschichten kaum genannt finden. Allenfalls läßt man ihn als Kuriosität gelten[5]). André Gide[6]) hat es kürzlich ausgesprochen: „Es gehört zu den auffallendsten Eigenheiten des literarischen Frankreich, daß es sich in seiner ganzen Entwicklung der Aufnahme fremder Elemente systematisch entzogen hat — man kann nicht entscheiden, ob zu seinem Nutzen oder Schaden." Auf Grund der Forschungen von Theodor Süpfle müssen wir zum mindesten für den deutschen Kultureinfluß eine Einschränkung machen. Im Wesentlichen aber trifft Gide's Charakteristik zu. Das muß auch Viktor Klemperer einräumen, der sich mit der Gide'schen These beschäftigt hat, und ich freue mich, eine so autoritative Persönlichkeit wie den Dresdener Ordinarius für romanische Philologie als Eideshelfer für meine Ansicht zeugen lassen zu können[7]). Eduard Engel[8]) bestätigt in seiner französischen Literaturgeschichte gleichfalls die Feststellung Gide's mit den Worten: „Es gibt eben für jedes Volk Grenzen des Einempfindens, und den Franzosen sind sie für fremdes Geistesleben enger gezogen als anderen Kulturvölkern.". Die Frage nach dem Nutzen oder Schaden einer solchen geistigen Haltung, die Gide noch offen läßt, entscheidet er dahin: „Nicht wenig beigetragen zu jener furchtbaren Versteinerung der französischen Dichtung" — er denkt in erster Linie an das siècle de Louis XIV — „hat das Sichabsperren gegen alle fremden Einflüsse."

Andererseits hat sich auch das dem deutschen Menschen von der Natur verliehene Einfühlungsvermögen als ein Danaergeschenk erwiesen.

Man hat gesagt, je engstirniger nationalistisch ein Volk sei, desto kleiner sei es. An diesem Maßstabe gemessen, erscheint das deutsche Volk in achtunggebietender Größe. Sein

---

[5]) Histoire de la littérature française par Bédier et Hazard, tome II, p. 304.

[6]) „Der Einfluß Deutschlands auf Frankreich.". Aufsatz in der „Literarischen Welt" vom 1. II. 1929.

[7]) „Die Tradition in der gegenwärtigen französischen Literatur." Aufsatz in der „Literarischen Welt" vom 21. VI. 1929.

[8]) „Geschichte der französischen Literatur.". Leipzig 1920, Aufl 9, p. 323.

Geist ist ins Unendliche gerichtet. So erstrebt er nichts Geringeres als eine Weltliteratur in deutscher Sprache. Seit Goethe zum ersten Male diese Anregung gegeben hat, sind die folgenden Dichter- und Schriftstellergenerationen unermüdlich tätig gewesen, die Schätze der Weltliteratur dem deutschen Volke zu erschließen. Angesichts dieser gewaltigen Leistung sagte Turgeniev, um die Weltliteratur kennen zu lernen, genüge es, die deutsche Sprache zu beherrschen. Auch diese typische Universalitätstendenz kennzeichnet den deutschen Menschen als einen „dionysisch entfesselten", um mich eines Ausdrucks von Nietzsche-Strich zu bedienen.

Die Aufgeschlossenheit des Deutschen für fremde Literatur, die noch dazu in volkstümlichen Ausgaben, wie denen von Reclam, jedermann zugänglich ist, birgt allerdings die große Gefahr eines Sichverlierens an das Fremde in sich. Der deutsche Geist ist aus der Vermählung mit dem fremden nicht immer verjüngt hervorgegangen. Wechßler[9]) sagt: „Nicht immer freilich war die Wirkung diese, daß am fremden Gut das eigene Selbst gestärkt und bereichert wurde." Im Gegenteil waren häufig Verschwommenheit der Begriffe, allgemeine Unsicherheit auf geistigem Gebiete die Folge solch intensiver Beschäftigung mit artfremder Literatur. So rächte sich wieder an den Deutschen die Maßlosigkeit in der Aufnahme fremden Geistesgutes, während die selbstbewußteren Franzosen von vornherein nach Klemperers Worten[10]): „nur solche Elemente dauernd aufnahmen, die sie völlig zu resorbieren, ganz in ihr eigenes Wesen zu überführen verstanden."

Bei uns dagegen war zeitweilig wie in den Jahren nach dem 30jährigen Kriege die deutsche Kultur in ihrem Bestande überhaupt bedroht. Viele deutsche Dichter haben sich in ihrer Jugend mit fremden Autoren innerlich auseinandersetzen müssen, und mancher hat erst spät den Weg zu sich selbst zurückgefunden[11]). Selbstbesinnung sollte dem Deutschen deshalb schon der Selbsterhaltungstrieb gebieten. Auch in die-

---

[9]) siehe oben Anm. 2 auf S. 2 p. 55.

[10]) siehe oben Anm. 7 auf S. 4.

[11]) Man lese in Eckermanns Gesprächen (3. Januar 1830) nach, wie schwer es Goethe gefallen ist, sich von dem Banne Voltaire's frei zu machen.

sem Sinnzusammenhange sind Goethes mahnende Verse aus dem „Faust“ am Platze:

„Was Du ererbt von Deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.“.

Die Notwendigkeit, unser Geistesgut vom fremden zu scheiden und abzuheben, die für die ältere deutsche Literaturwissenschaft bereits eine Selbstverständlichkeit geworden ist, besteht auch für die neue unvermindert fort, wenn anders man nicht eine revolutionäre Umgestaltung des deutschen Geistes, einen plötzlichen Abbruch in seiner Entwicklung beim Uebergange vom Mittelalter zur Neuzeit annehmen will.

Was ich hier ganz allgemein als Erfordernis deutscher Literaturwissenschaft überhaupt bezeichnet habe, gilt für Sudermann in besonders hervorragendem Maße. Eine übergeschäftige und gehässige Kritik suchte dem Dichter allen Eigenwert abzusprechen und ihn als einen vollendeten Französling zu brandmarken. Durch solche Unterstellungen verbittert, setzte sich Sudermann gegen seine Widersacher mit der Abhandlung gegen die „Verrohung in der Theaterkritik“[12]) nicht gerade geschickt zur Wehr, mit dem Erfolg, daß dadurch erst recht der Chor seiner Feinde auf den Plan gerufen wurde. Einer der schlimmsten und wegen seines Sarkasmus gefährlichsten Gegner war der im Reiche der Kritik allgewaltige Maximilian Harden. Sudermann war so unvorsichtig gewesen, sich ihm gegenüber eine arge Blöße zu geben[13]). Seit der Zeit betrachtete Harden ihn für vogelfrei. Er ging soweit, an seinem Worte zu zweifeln und ihn öffentlich als Lügner hinzustellen, als der Dichter zu bestreiten wagte, daß er Flaubert's Erzählung „Herodias“ als Vorstudie für seinen „Johannes“ benutzt habe.

Von der Kritik hat die zeitgenössische Literaturgeschichte ihre Charakteristik Sudermanns offensichtlich übernommen. So faßt Albert Soergel[14]) sein Urteil über den Dramatiker Sudermann in die Worte zusammen: „Von seinem ersten Drama

[12]) Verrohung in der Theaterkritik, Zeitgemäße Betrachtungen, Stuttgart-Berlin 1902.

[13]) cf. Harden „Kampfgenosse Sudermann“ Berlin 1903 p. 35 s.

[14]) „Dichtung und Dichter der Zeit“, Leipzig 1911, 12. Aufl. p. 349 s.

an hat ihn z. B. Maximilian Harden richtig bewertet, als er ihn in die Gefolgschaft von Augier, Feuillet, Dumas, Sardou einordnete. . . ." etc. Auch für Max Koch[15]) ist Sudermann der „gelehrige Schüler" der Franzosen. Zur Frage der Abhängigkeit des Dichters von unseren westlichen Nachbarn trägt Koch nichts Neues bei, sondern wiederholt getreulich, was andere vor ihm festgestellt haben. Für Adolf Bartels[16]) ist Sudermann überhaupt erledigt, er glaubt nicht, daß jemand „mit Leuten wie Sudermann und Fulda noch irgendwie rechnen" könne. Anselm Salzer[17]) verzeichnet in seiner Literaturgeschichte mit einer gewissen Genugtuung, daß die Streitschrift über „Die Verrohung in der Theaterkritik" Sudermann „bei der Mehrzahl der Berliner Referenten den Rest gegeben" habe. Daran schließt er eine äußerst abfällige Charakteristik des Dichters, die im Tone an Maximilian Harden gemahnt. Der übliche Hinweis auf den französischen Einschlag in Sudermanns Werken fehlt natürlich nicht. Auch Heinrich Bulthaupt[18]) glaubt, Sudermann nahe an die Franzosen heranrücken zu müssen. Er geht mit dem Dramatiker Sudermann streng ins Gericht; jedem Lobe folgt der einschränkende Tadel auf dem Fuße. Das eine wird durch den anderen nahezu aufgehoben. Ludwig Kunze[19]) konnte in seinem Aufsatze „Jörn Uhl" und „Frau Sorge" nicht an Sudermanns Bedeutung für Gustav Frenssens schriftstellerische Entwicklung vorbeikommen, aber angesichts der allgemeinen Geringschätzung, der Sudermann in literarischen Kreisen anheimgefallen war, sieht er sich zu der Erklärung veranlaßt: „Ich bin mir dessen wohl bewußt, daß es jetzt ein Wagestück ist, für Sudermann einzutreten, über den man zur Tagesordnung übergegangen ist, und das auch mit Recht."

---

[15]) Vogt und Koch: „Geschichte der deutschen Literatur", Leipzig 1926, 3. Bd. p. 269.

[16]) Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig 1909, 6. Aufl. Bd. II, p. 528/30.

[17]) Geschichte der deutschen Literatur, Wien 1914, Bd. III, p. 2181.

[18]) Dramaturgie des Schauspiels, Oldenburg und Leipzig 1902, B. IV.

[19]) Deutsche Heimat, Blätter f. Literatur und Volkstum. 6. Jahrg. 2. Hälfte, Heft 36, 1903, Herausgeg. von Graf Ernst Reventlow.

Die Freunde des Dichters weichen einer Auseinandersetzung mit dem Problem seiner Abhängigkeit von den Franzosen nach Möglichkeit aus, anstatt es offen und mutig anzupacken. Gerade dadurch erwecken sie den Anschein, als ob sie etwas zu verbergen hätten. Ganz achtlos freilich gehen auch sie an der Frage nicht vorüber. Ich denke hier besonders an Ida Axelrod, Waldemar Kawerau und Kurt Busse.

In letzter Zeit macht sich erfreulicherweise ein Wandel in der Beurteilung Sudermanns bemerkbar. Die Nachkriegsgeneration sucht wieder gutzumachen, was in früheren Jahren an dem Dichter gesündigt worden ist. So ist Hans Naumann in seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart"[20]) Sudermann in vorbildlicher Weise gerecht geworden. Häufig genug fallen allerdings diese Versuche, seinen Ruf und Namen zu retten, noch sehr dürftig aus, wie das Beispiel Werner Mahrholzens zeigt, der in seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart"[21]) wohl zugibt, daß man der Bedeutung Sudermanns bisher selten gerecht wurde, hinterher aber in seiner Würdigung kräftig in den Chorgesang der älteren Literarhistoriker einstimmt.

Sudermann hat denn auch von einer veränderten Stellungnahme der Zeitgenossen zu seinem Werke nicht viel gemerkt, und resigniert läßt er Purzelchen, die Heldin seines letzten Romans, von dem einst so berühmten Dichter der „Magda" sprechen. Diese Resignation kommt auch in einer Frage zum Ausdruck, die der 70jährige Sudermann in einem Privatgespräche einer Freundin vorlegte, eine Frage, die Ludwig Goldstein zum Ausgangspunkte seiner Rede zu des toten Dichters Gedächtnis[22]) wählte: „Wer war Sudermann?" Leid und Resignation ist der hervorstechendste Zug an dem Sudermannportrait von Max Slevogt, das der Cottasche Verlag am 70. Geburtstag des Dichters der Berliner Nationalgalerie zum Geschenke machte.

Wenn schon die deutsche Literaturgeschichte in der Beurteilung Sudermanns auf der Zeitungs- und Zeitschriften-

[20]) Stuttg. 1927, p. 43 - 52 u. 157 - 169.

[21]) Berlin 1926, p. 88/89.

[22]) Wer war Sudermann? Gedächtnisrede Königsberg i. Pr. 1929.

kritik fußt, darf es uns nicht wunder nehmen, daß auch die Franzosen sich an ihr direkt oder indirekt durch unsere Literaturgeschichte ihr Urteil über den Dichter bilden, zumal es für sie natürlich sehr schmeichelhaft sein muß, den Einfluß ihres Schrifttums auf sein künstlerisches Schaffen als äußerst bedeutungsvoll dort betont zu finden.

In der „Revue politique et littéraire" (alias Revue bleue)[23]) veröffentlichte Paul Bastier im Anschluß an die deutsche Kritikerschlacht einen Aufsatz: „La critique dramatique en Allemagne". Sichtlich unter dem Einflusse Maximilian Hardens stehend, schreibt er dort unter anderem von Sudermann: „Pour flatter la masse du public, l'auteur de L'honneur, qui, certes, fut accueilli sans parti pris en France, déclare dès la première page de sa brochure, que grâce à lui et à ses disciples le joug français fut définitivement secoué vers 1890: ‚Nous autres Allemands ne voulions pas des tours de passepasse et de trucs du théâtre français'. . . . Après avoir copié Augier, dont il n'a pas la droiture, Dumas fils, dont il n'a ni la logique, ni la vigueur, Feuillet, dont il n'a pas la délicate élégance, l'auteur de Magda renie ceux qui ont dégrossi son talent. Cette palinodie vient après bien d'autres du même genre: ‚Nerva, pour bien haïr, il faut avoir aimé' ".

Die Aeußerungen, die Bastier Sudermann hier in den Mund legt, sind so, wie sie hier stehen, von ihm niemals getan worden. Außerdem irrt der französische Kritiker, wenn er sie auf einen hervorragenden Platz in der Broschüre zur „Verrohung in der Theaterkritik" verlegt. Dort hat Sudermann eine ganz andere Sprache geführt. Die von Bastier beanstandeten und als schnöder Undank bezeichneten Worte stehen in der im Jahre 1900 im Saale des Berliner Handwerkervereins gehaltenen Rede. Anscheinend hat sich der Kunstrichter der Revue bleue über Sudermanns Schriften nur durch Hardens „Kampfgenossen Sudermann" unterrichtet. Wie Harden hält er es denn auch für kaum glaublich, daß der Ostpreuße Flaubert's „Herodias" nicht gekannt habe, bevor er seinen „Johannes" dichtete. Er schreibt: „. . . . une telle insouciance de ces affinités électives passe l'imagination." (p. 405).

[23]) No. 13, premier semestre 4e série, tome 19 vom 28. III. 1903.

Das beste französische Buch über Sudermann ist das Werk von Henri Schoen. Aber selbst dieses macht den Eindruck der Unselbständigkeit und Abhängigkeit von deutschen Arbeiten. Diese Vermutung, die sich dem Kenner der deutschen Sudermannliteratur bei der Lektüre des Schoen'schen Buches ohne weiteres aufdrängen muß, wird zur Gewißheit erhoben angesichts einer kleinen Entgleisung, die Schoen unterlaufen ist.

Waldemar Kawerau[24]) hält die Figur des Grafen Trast aus der „Ehre" für eine getreue Kopie des Monsieur Prosper de Block aus Sardou's Drama „Der letzte Brief". Schoen übernimmt diese Notiz und schreibt: „. . . . et le voyageur de Sardou Prosper de Block avait développé cette thèse bien avant Sudermann" (p. 82). Und in einer Anmerkung fügt er hinzu: „Dans la pièce intitulée 'La dernière Lettre' ". Der französische Leser, der auf diese Bemerkung hin das zitierte Drama Sardou's hätte nachlesen wollen, würde unter den Werken dieses Autors vergeblich danach gesucht haben, denn den Titel „Letzter Brief" führt das Drama nur im Deutschen, da sich hier der eigentliche Titel: „Pattes de Mouche" in der Uebersetzung schlecht wiedergeben ließ. Schoen hat also die Bemerkung Kaweraus ohne nähere Nachprüfung kritiklos in seinem Werke nachgedruckt. Höchstwahrscheinlich war ihm das Drama seines Landsmanns Sardou überhaupt unbekannt. Der Wert des sonst verdienstvollen Schoen'schen Buches wird durch solche Feststellungen natürlich wesentlich herabgemindert.

Die Ergebnisse deutscher Forschungen zur Quellengeschichte Sudermann'scher Dramen hat sich auch Paul Fritsch[25]) zu eigen gemacht, der in einer Dissertation von dem Einfluß des französischen auf das deutsche Theater im Zeitraum von 1870/1900 handelt und dabei auch auf Sudermann ausführlich zu sprechen kommt. Von Kawerau, der schon H. Schoen's Gewährsmann war, hat Fritsch die Wissenschaft, daß einige Jahre vor der „Schmetterlingsschlacht" ein Drama

[24]) Waldemar Kawerau, Hermann Sudermann, eine kritische Studie, Leipzig, 2. Aufl. 1899.

[25]) Influence du théâtre français sur le théâtre allemand de 1870 jusqu' aux approches de 1900, Paris 1912.

„Gefallener Engel" von Richard Nordmann aufgeführt wurde, das in den Hauptzügen sich eng mit Sudermanns „Schmetterlingsschlacht" berührt. Fritsch wiederholt diese Feststellung sowie die, daß Nordmann wie Sudermann aus Zola's „Pot-Bouille" geschöpft haben, vergißt aber den deutschen Forscher als denjenigen zu erwähnen, der diese Zusammenhänge zum ersten Mal aufgewiesen hat.

Die deutschen Kritiker haben in den ersten Jahren unseres Säkulums über Sudermann zu Gericht gesessen, und ihr Verdammungsurteil hat, wie ich gezeigt habe, Schule gemacht. Wohl sind in letzter Zeit Stimmen laut geworden, die nach einer Revision dieses Urteils verlangen. Kein Geringerer als Franz Werfel spricht in der „Literarischen Welt"[26]) von dem Unrecht, das man Sudermann durch die „mechanischen, längst nicht mehr überprüften Entwertungen" angetan hat. Aber eigentlich wieder aufgenommen worden ist das Verfahren nicht. Daß sich einmal die Notwendigkeit dafür ergeben könnte, hat Albert Soergel schon 1911 vorausgesehen; denn er schreibt am Schlusse seiner Studie über Sudermann in „Dichtung und Dichter der Zeit"[27]): „Vielleicht beurteilt eine spätere Zeit Sudermann milder. Heute ist das nicht am Platze. Der am meisten gelesene Romanschriftsteller, der am meisten aufgeführte Dramatiker darf nur mit dem strengsten Maße gemessen werden.". Von ähnlichen Ueberlegungen ließ sich Alfred Kerr[28]) leiten, wenn er sich kritisch mit Sudermann befaßte; er sagt selbst: „Man redet nicht so sehr über den Mann .... wie vor Denen, so auf ihn blicken." Wohl ohne es zu wollen, haben Soergel und Kerr Sudermann mit diesen Worten eine große Anerkennung ausgesprochen. Es geht daraus hervor, daß sie sich bei der Würdigung Sudermanns von Lessings Mahnung an den Kritiker leiten ließen, den schlechten Poeten nicht einmal des Tadels wert zu achten, gegen den mittelmäßigen milde zu verfahren, gegen den bedeutenden aber unerbittlich zu sein. Eine solche Einstellung des Kritikers läßt sich nur dem

[26]) Zuschriften an die Literarische Welt: „Zur Ehrenrettung Sudermann", 7. X. 1927.

[27]) 12. Aufl. p. 351.

[28]) cf. Die Welt im Drama, Bd. V, Das Mimenreich, p. XII.

lebenden Dichter gegenüber verteidigen, dessen Persönlichkeit starke Wirkungen auf seine Zeitgenossen ausstrahlt, und der aus der Kritik Nutzen für seine Arbeit ziehen kann. Der vollendete darf erwarten, daß man ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Der Hauptbelastungspunkt der Anklage gegen Sudermann, mit dem diese steht und fällt, ist seine immer wieder betonte Abhängigkeit von Frankreich. Hier wird eine Revision einsetzen müssen; denn selbstverständlich wird Sudermanns endgültige Stellung in der Literaturgeschichte wesentlich davon abhängen, ob er wirklich nur ein Nachbeter fremder Muster war, oder ob er nicht auch bedeutende eigene Werte aufzuweisen hat.

Es entsteht zuerst die Frage: In welchem Maße waren Sudermann die französische Sprache und Literatur überhaupt bekannt und weiter, wie war seine Einstellung dazu? Die erste Frage hat man bezeichnenderweise bisher als eines Beweises nicht bedürftig außer acht gelassen und die zweite als gleichgültig oder zum mindesten unwesentlich beiseitegeschoben. In Wirklichkeit aber bildet für eine Untersuchung des Einflusses der französischen Literatur auf Sudermann die Beantwortung dieser beiden Fragen die notwendige Präambel.

Französisches in Sudermanns Art.

Es ist etwas Wahres daran, daß Zeiten, die auf eine literarische Blüteperiode folgen, vornehmlich regressiv gerichtet sind und sich lediglich um eine Deutung und Ausbeutung des bisher Geleisteten in Memoiren und Epigonenwerken bemühen, während neu heraufziehende Bewegungen im Geistesleben eine fieberhafte, wenn auch zunächst freilich nur aufs Stoffsammeln gerichtete Tätigkeit entfalten. Demnach stände Sudermann am Anfange einer neuen Epoche; denn er ist von einer Fruchtbarkeit gewesen, die ihresgleichen nur bei den französischen Realisten und Naturalisten, etwa im Lebenswerke Balzac's, findet . An Vielseitigkeit aber wird er selbst von diesen nicht übertroffen. Bis zu seinem plötzlichen Tode ist der Dichter unermüdlich schöpferisch tätig gewesen, so daß wir über ihn und seine literarischen Anschauungen aus seiner Feder verhältnismäßig wenig wissen. Das „Bilderbuch meiner Jugend" ist abgesehen von den Zwielichtgeschichten als einziges seiner Werke in der Ich-Form geschrieben; es gibt sich also dadurch schon rein äußerlich als in enger Beziehung zur Persönlichkeit des Dichters stehend zu erkennen. Trotzdem ist es weit mehr Dichtung als Wahrheit. Ist Sudermann auch ehrlich und aufrichtig in dem, was er schildert, so verfährt er doch bei der Auswahl seines Stoffes mit großer Freizügigkeit. Instinktiv fühlt er, daß er dadurch Gefahr läuft, sein Selbstportrait zu verzeichnen. Es klingt wie eine Entschuldigung, wenn er auf p. 214 seines Bilderbuches schreibt: „Auf den vorigen Blättern bin ich ein wenig kreuz und quer gefahren, und darum schlägt mir mein Erzählergewissen. . . . Es ist auch nicht ‚Wahrheit und Dichtung', was ich etwa zu geben wage. Ein simples Bilderbuch soll es nur sein, und wenn dabei doch etwas für die Naturgeschichte des Werdenden herausschaut — umso besser.". Sudermann ist sich also des Abstandes seines Bilderbuches von Goethes Autobiographie wohl bewußt und lehnt einen Vergleich zwischen den beiden Werken bescheiden

ab. Er will wohl sein Buch in erster Linie als eine belletristische Studie betrachtet wissen, die sich erst an zweiter und dritter Stelle an den Literarhistoriker wendet. Das Publikum verlangt auch von einer Autobiographie, daß sie unterhaltend sei, und Sudermann trägt diesem begreiflichen Wunsche Rechnung, indem er für die große Masse seiner Leser uninteressante literarische Erörterungen vermeidet.

Nur so ist es zu erklären, daß Sudermann cum grano salis die Autoren abtut, die in den Bildungsjahren seine geistigen Lehrmeister waren, während er um so ausführlicher von seinen physischen Bedürfnissen nach Nahrung und Liebe berichtet. Es ist kaum ein Schriftsteller zu nennen, dessen nachhaltigen Einfluß auf seine eigene literarische Entwicklung er zugibt, wenn wir von den Philosophen absehen, die ihn während seiner Universitätsstudien beschäftigten. Aber selbst wenn er auf die Philosophen zu sprechen kommt, geschieht dies stets in einer anekdotenhaften Weise.

Infolge der eben skizzierten Darstellungsart könnte leicht der Eindruck entstehen, als wäre Sudermann der große geistige Selfmademan. Diese Wirkung seines Buches hat er zweifellos nicht beabsichtigt. Mag auch das Leben sein Hauptlehrmeister gewesen sein, mag er auch die Stoffe zu seinen Werken zum guten Teil eigenem Erleben verdanken, er übersieht trotzdem nicht, was er fremden Mustern schuldet. Und wenn er von seinen fremden Vorbildern so wenig spricht und sich speziell über seine Stellung zur französischen Literatur so selten äußert, tut er das einmal — wie schon gesagt — aus Rücksicht auf das literarisch uninteressierte große Publikum, dann aber auch zweifellos in der Absicht, der allzeit streit- und klatschsüchtigen Kritik keine Angriffsflächen zu bieten und ihr kein hochwillkommenes Beweismaterial für die von ihr leidenschaftlich verfochtene These seiner Abhängigkeit von ausländischer Literatur leichtfertig in die Hand zu spielen.

Ohne so grundsätzlich zu den Franzosen Stellung zu nehmen, betont er gelegentlich seine Abneigung und Verachtung gegen gewisse Vertreter und Richtungen in der französischen Literatur. Auf diese nicht gerade vornehme und ehrliche Weise sucht er sich indirekt von dem Makel der Franzosen-

freundschaft zu reinigen, ohne sich in eine offene Debatte mit seinen Gegnern einzulassen. Es zeugt von starker Befangenheit in der Zeitpsychose, wenn Sudermann die Franzosen als seine Lehrmeister nicht anzuerkennen wagt. An und für sich sollte man meinen, daß der Ostpreuße als Freund und Verehrer des Goetheschen Genius sich zu seinen westlichen Vorbildern offen bekennen würde. Er hätte sich dabei auf einen Ausspruch Goethes stützen können. Unter dem 18. I. 1825 berichtet Eckermann, daß Goethe Lord Byron getadelt habe, weil er sich gegen die Angriffe der englischen Nation auf seine Ehre als Schriftsteller nicht energisch zu verteidigen wußte. „Was da ist, ist mein!, hätte er sagen sollen", läßt Eckermann Goethe ausrufen, „und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte."

In der Tat ist es doch durchaus keine Schande, sich im Gebrauche des literarischen Handwerkszeuges bei den Meistern dieser Kunst auszubilden, wenn nur der Schüler Manns genug ist, die Schablone mit persönlichem Gehalte zu füllen. Man braucht nicht Lied und Weise zu erfinden, um ein echter Dichter zu sein. Das wußte Sudermann ganz gut, und unter normalen Umständen wäre er sicherlich nach dem einzig richtigen Goetheschen Rezept verfahren, so aber haben ihn genau wie Lord Byron die Kritiker kopfscheu gemacht. Daß es in dem angeblich so verachteten Frankreich auch Dinge gab, die Sudermanns Neid und Bewunderung erweckten, entschlüpft ihm mitunter unfreiwillig. Jedenfalls genügen die verstreuten Bemerkungen des Dichters zu diesem Thema, um seine eingehende Vertrautheit mit der französischen Sprache unzweideutig festzustellen und ein einigermaßen sicheres Bild seiner Einstellung zu Frankreich zu entwerfen, ohne daß man dabei diesen Aeußerungen Gewalt anzutun und mehr aus ihnen herauszuholen brauchte, als wirklich darinnen steht. Die wichtigste Quelle bleibt das Bilderbuch, es folgen die verschiedenen Reden, Briefe und schließlich die dramatischen und epischen Werke.

Sudermann besuchte die Realgymnasien zu Elbing und Tilsit und studierte nach bestandenem Abiturientenexamen neben anderen Fächern romanische und englische Philologie. Mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe, scheint er sich der neueren Philologie zugewandt zu haben; denn als ehemaligem Realschüler standen ihm nicht viele Wege offen. Die realistische Ausbildung wurde damals noch im Vergleich zur humanistischen als minderwertig empfunden. Wenn sich der junge Ostpreuße schließlich doch mit der Neuphilologie als künftigem Berufe abfand, war es weniger die Hoffnung auf einen vertieften Einblick in das Wesen der Sprache als die Aussicht, Mittel und Wege zu einem verständnisvollen Eindringen in die fremden Literaturen eröffnet zu finden, die ihn mit seinem Schicksal versöhnte. Er drückt dies in seinem Bilderbuche so aus: „Und was die neueren Sprachen beträfe, so könnten sie mir gestohlen bleiben, aber sie gäben mir immerhin die Möglichkeit, mich mit den verschiedenen Literaturen zu beschäftigen, was mich der Dichterei wieder etwas näher brächte. Und darauf allein käme es an." (p. 169). Damit überhaupt der Wunsch nach einer erweiterten Kenntnis der westlichen Literaturen in ihm wach werden konnte, muß er natürlich schon auf der Schule englische und französische Schriftsteller mit Interesse gelesen haben.

Bei dem berühmten Romanisten Tobler hörte Sudermann altfranzösische Vorlesungen. Seine von der Schule mitgebrachte Abneigung gegen Sprachstudien wurde durch die pedantische Lehrmethode Toblers noch verstärkt, und eines schönen Tages ging er ostentativ mitten aus einem „Kolleg über die Geschichte des stummen e" heraus, um wahrscheinlich nicht mehr wiederzukommen.

Auf einer der ersten Seiten des „Tollen Professor" läßt Sudermann einen jungen Cheruskerburschen von seiner eigenen Fakultät verächtlich als von den „Philologen mit dem stinkenden Wortmisthaufen" sprechen. Er könnte für sich selber diesen Ausspruch getan haben.

In diesen Jahren, wo er ohne sichere Existenzmittel in Berlin lebte, sollten ihm seine Kenntnisse in der neufranzösischen Stilistik noch einmal gut zustatten kommen. Durch

fleißige Lektüre wohl mehr als durch theoretische Studien hatte er sich darin so weit gefestigt, daß er in Zeiten höchster wirtschaftlicher Not bei einem Rechtsanwalt Uebersetzungsarbeiten ins Französische (und Englische) übernehmen und sich dadurch über Wasser halten konnte (cf. Bilderbuch p. 375).

Sogar eine leichte französische Unterhaltung konnte er zur Not schon führen. In der Würde eines Hauslehrers begleitete er die Familie eines Berliner Bankiers nach dem Ostseebade Heiligendamm. Dort wurde er infolge einer kleinen Verwechselung der Liebhaber einer angeblichen französischen Komtesse, und es lag nicht an seiner mangelnden Gewandtheit in französischer Konversation, sondern an dem Versagen seines Geldbeutels, wenn das Liebesabenteuer ein vorschnelles Ende fand (Bilderbuch p. 324/29).

Um der gelegentlichen französischen Phrasen willen, auf die man hin und wieder in seinen Gesellschaftsdramen und Romanen stößt, ist es noch nicht nötig, eine gründliche Kenntnis des Französischen vorauszusetzen. Es handelt sich dabei um stereotype Wendungen, die in den Berliner Parvenukreisen gang und gäbe waren. In seiner Eigenschaft als Hauslehrer hat Sudermann in diesen Kreisen Eingang gefunden und kannte infolgedessen den dort herrschenden gesellschaftlichen Umgangston sehr genau. So verwendet er die französischen Phrasen nicht, um seine Sprachkenntnisse leuchten zu lassen, was man ihm hie und da vorgeworfen hat, sondern um das Börsenjobber- und Geldprotzentum nebst Anhang möglichst wirklichkeitsgetreu zu charakterisieren.

Das ist auch der Grund, weshalb wir weit häufiger auf französische als auf englische Einschiebsel in den Reden der Sudermannschen Roman- oder Dramenhelden stoßen. Die Berliner Demi-Monde war in jeder Hinsicht französisch orientiert, und an sittlicher Verkommenheit überbot sie die entsprechende französische Gesellschaftsklasse noch um ein Beträchtliches, wenn wir einer Bemerkung Sudermanns im „Hohen Liede“ (p. 364) Glauben schenken wollen. Solche Zeichen der Zeit erheischten selbstverständlich in den Werken des Dichters Beachtung, deren künstlerischer Vorwurf die Gestaltung jener Welt war. Wenn also z. B. Sudermann

eine Novellette aus der Zwielichtsammlung mit dem Titel „Où est l'homme" versieht, so weiß man sofort, in welche Kreise sie uns versetzen will. Bei einer Stilwidrigkeit im Gebrauche französischer Brocken habe ich Sudermann niemals ertappt. Wo er sie anbringt, sind sie auch am Platze. So schreibt die Alice aus der „Indischen Lilie" an Herrn von Niebeldingk: „Komm einmal wieder, mein Gebieter, wenn Du noch magst. Ich habe eine gute Zigarette für Dich. Sie heißt Blum Pascha. Ich rauche bisweilen selber einen Zug, aber c'est plus fort que moi und endigt mit Kopfweh."[29]). Durch diesen Brief stellt der Dichter die Maitresse dem Leser vor, und man muß sagen, daß durch die unvermittelte französische Wendung ihr Bild eine feine Nuancierung erfährt. Wenn Alma aus der „Ehre" mit Redensarten wie Oui, cher papa, merci beaucoup, s'il vous plaît, monsieur, ihre würdigen Eltern in ehrfürchtiges Staunen versetzt, so wirkt das auf den Leser oder Zuschauer höchst belustigend. Dieses naive Protzen mit gelegentlich angeflogenem und unverdautem Wissensstoffe ist nur eine andere Form der Afterkultur, die die alten Heineckes pflegen. Wenn Frau Adah aus „Sodoms Ende" oder Thea aus dem „Blumenboot" Phrasen wie les amis de nos amis[30]), die bonnes chances, le brebis du voisin, die ganze mécanique, die quarante ans etc. möglichst unauffällig in ihre Rede einfließen lassen, so zeigen sie sich damit als echte Kinder des Berliner Westens in der Wilhelminischen Aera. Der Dichter registriert und karikiert damit nur tatsächlich vorhandene Unsitten. Er wäre eher zu tadeln als zu loben, wenn er sich solchen typischen Geschmacksäußerungen seiner Zeitgenossen verschlossen hätte.

Ausländer auf der Bühne radebrechen zu lassen, ist ein altes Theatermittel, um Stürme der Heiterkeit zu erregen. Schon Lessing in der „Minna von Barnhelm" und Freytag in den „Journalisten" haben es bestens erprobt, und man darf es Sudermann nicht verübeln, daß er es sich auch seinerseits zu nutze macht. Diesmal handelt es sich um die Polin Sonja aus der lockeren Gesellschaft, die im Zwischenakte des „Blu-

[29]) Gesamtausgabe der Romane und Novellen, 1919, 4. Bd. p. 153.

[30]) cf. Augier: Le gendre de Mr. Poirier" Act 1 Sz. III., wo sich dieselbe phrasenhafte Wendung findet.

menbootes" ihre schamlosen, nächtlichen Orgien feiert, und um die geschäftstüchtige Ungarin Rachel aus Debrczin, die die Berliner Damen vom „Höheren Leben" mit den neuesten Pariser Modeprodukten versorgt[31]). Im Roman hat unser Dichter dasselbe Stilmittel noch einmal angewandt, und zwar legt er dem Tanzmeister Schischkin vom Russischen Hofballett aus dem Roman „Purzelchen" französische Worte in den Mund. Magda spricht das internationale Kauderwelsch der weitgereisten Operndiva. Trotzdem sie den Wortschatz drei moderner Kultursprachen zur Verfügung hat, fehlen ihr mitunter doch passende Ausdrücke: „elle ne trouve pas le mot." — „C'est bête, ça", wie sie in anderem Zusammenhange sagt. Durch die sprachmengerische Sucht Magdas wird der Eindruck des Gekünstelten und Lebenssatten wirksam unterstrichen, den ihre Erscheinung hervorruft.

Sudermanns Vorrat an solchem französischen Formelgute ist schier unerschöpflich, und dieser Umstand erlaubt ihm eine reiche Variation bei der Wortwahl. Einzig und allein die Fülle der Ausdrücke, die hier bei weitem noch nicht erschöpfend aufgezählt werden konnten, weniger die Tatsache ihres Gebrauches an sich, läßt Rückschlüsse auf Sudermanns Beherrschung der französischen Sprache zu. Längere, in lebendigem Französisch geschriebene Passagen finden sich nur ganz vereinzelt. Ich glaube sogar, daß der für eine kurze Weile französisch geführte Dialog der Prinzessin mit ihrer Hofdame von Brook in der 6. Szene des Einakters „Die ferne Prinzessin" einen Ausnahmefall bildet, wenn man nicht etwa Steffen Tromholts Pariser Begegnung mit Astrid Helsted hierher rechnen will, für deren lebendige Schilderung Sudermann einiger französischer Sätze nicht entraten zu können glaubt. Vielleicht verdient noch die Szene aus „Sodoms Ende" Erwähnung, wo Frau Janikow die Schularbeiten eines ihrer jungen Pensionäre überwacht, der an Uebungssätzen aus Fénelon's „Télémaque" französische Aussprache übt. Die „Télémachie" war eben vor einem halben Jahrhundert neben Voltaire's „Histoire de Charles douze" das vorzügliche Ue-

[31]) In dem Einakter „Der letzte Besuch" aus dem Zyklus „Rosen" verballhornt der englische Trainer Mulbridge die deutsche Sprache.

bungsbuch für Anfänger im Französischen. Darum heißt es auch in der Erzählung „das Sterbelied" (Sammlung „Indische Lilie") von Frau Maria Pogge: „Ihr Französisch hatte sich an der „Histoire de Charles douze", den ‚Aventures de Télémaque' und anderen erhabenen Dingen großgezogen."

So breite französische Ergüsse, wie am Ende des ersten Bandes von Thomas Manns „Zauberberg" fehlen bei Sudermann gänzlich.

Was Paris hinzufügte.

Seitdem Sudermann zum ersten Male in Paris gewesen war, hat ihn die Stadt stets von neuem in ihren magischen Bann gezogen. Ohne Kenntnis der französischen Sprache und — man darf wohl hinzufügen — auch der französischen Kultur- und Literaturgeschichte hätte die „Reine du monde" niemals das große Erlebnis für ihn werden können, das sie ihm tatsächlich geworden ist.

Hoch oben auf einem „Omnibusverdeck" thronend, fuhr er durch die weiten Avenuen und Boulevards der Seinestadt vom Place de la République bis zum Place de L'Etoile, vom Montmartre bis zum Jardin de Luxembourg, kreuz und quer, bis er trunken war von der bunten Reihe wechselnder Bilder. „Von nirgendwoher", schreibt er im Bilderbuch, „läßt eine Großstadt sich besser kennen lernen und genießen, als von dem Thronsitz eines Omnibusverdecks. Das hat auch schon Viktor Hugo gewußt, als dessen Schüler ich mich hierin bekenne, obwohl ich ihm sonst noch niemals nachgeeifert habe." (p. 238).

Sudermann spricht begeistert von Paris, und Vergleiche, die er zwischen dortigen und heimischen Verhältnissen zieht, zeigen die letzteren in recht dürftigem Lichte. Als er im März 1889, von Berlin kommend, zum ersten Male Paris sah, kam ihm die Hauptstadt des Deutschen Reiches dagegen recht unbedeutend vor, und er urteilte: „Berlin ist allerdings ein Dorf." In der ersten Versammlung des Münchener Goethebundes am 8. IV. 1900 führt der Dichter bewegliche Klage über das barbarische deutsche Publikum, das Nuditäten in einem plastischen oder Wortkunstwerke nur mit gierigem sinnlichem Auge betrachten könne. Angesichts dieser betrübenden Tatsache werden Erinnerungen an seinen Pariser

Aufenthalt in ihm wach, und wehmütig ruft er aus: „Wie viel besser waren von jeher die romanischen Völker daran! Wir haben uns zum künstlerischen Sehen und Genießen erst zu erziehen, sie sind seit vielen Generationen bereits erzogen. Als ich vor Jahren zum ersten Mal und wieder und wieder nach Paris ging, da wurde ich von Neid verzehrt. Ich sah die Statuenwälder in ernster oder heiterer Nacktheit in den Anlagen emporsprossen, und rings um sie Kinder und junge Mädchen fröhlich und harmlos sich ergehen. Ich sah die engen kümmerlichen Schauspielhäuser, in denen allabendlich eine im Ernst und im Lachen gleich andächtige Menge sich drängte. Ich bin einstmals aus einem Schauspiel von Porto-Riche, das voll geistiger Freiheit subtile Probleme des Ehelebens behandelte, hinausgelaufen, weil ich den zarten, innigen Konnex zwischen Welt und Kunst, zwischen jahrhundertealter ästhetischer Kultur und alter, durch Jahrhunderte geschulter Kunstübung nicht ertragen konnte, denn ich mußte, was ich sah, mit unserem armen, befangenen, durch sogenannte Familienlustspiele ausgepowerten Deutschland vergleichen."

Sudermann hat hier die deutschen Verhältnisse mit ostelbischen Augen gesehen; das reiche literarische Leben in Wien war ihm anscheinend unbekannt. Die Begeisterung ist offensichtlich mit ihm durchgegangen und macht ihn ein wenig ungerecht gegen sein eigenes Volk. Und diese selbe spontane Begeisterung kommt noch einmal in der „Frau des Steffen Tromholt" zum Durchbruch, die mir das persönlichste Werk Sudermanns zu sein scheint. Der Maler Steffen Tromholt ist nämlich niemand anders als unser Dichter selber. Als er es zu Hause vor innerer Unrast nicht mehr aushalten kann, flieht er nach Paris, und „die ewig junge Zauberin breitete noch einmal die geliebten Arme nach ihm aus", heißt es in dem zitierten Roman. (p. 417). Er preist Paris als Lichtstadt, in die er wie in eine Heimat zurückgekehrt sei. (p. 424). Ein Gefühl des Befreitseins aus drükkender Enge läßt Tromholt aufatmen, wenn er das Pariser Leben an sich vorbeifluten fühlt. Mit Wonne stürzt er sich in seinen Strom und taucht für eine Zeitlang darin unter. Die Joie de vivre kommt wieder über ihn. Er freut sich des harmonischen Ausgleichs von Vergangenheit und Gegenwart

im Leben der Stadt. Aus Häusern und Menschen weht ihm der Odem einer tausendjährigen ruhmreichen Vergangenheit entgegen. Ungezwungene Heiterkeit ist nach ihm bei den beweglichen Franzosen mit der Würde der Persönlichkeit gepaart, die das Bewußtsein eignen Wertes verleiht. Sudermann drückt den Gedanken so aus: „Die Franzosen sind das einzige Volk auf der Welt, das mit Anmut zu lärmen versteht und darum empfand Steffen das ‚Brouhaha', das ihn umgab, nur als ein laues Gewässer, in dem sich wohlig herumplätschern ließ.". (p. 421). In Künstlercafés, wie der Rotonde am Boulevard Montparnasse, trifft er sich mit alten Freunden und Bekannten und sonnt sich in der Verehrung, mit der sie zu ihm, dem anerkannten Meister, emporschauen. Und abermals kann er es nicht unterlassen, den häßlichen Vergleich mit der Heimat anzustellen: „In seinem Vaterlande hatte diesen gläubigen Aufblick niemand mehr; zu den Fremden, zu den Fremden mußte er fliehen, um ihm noch zu begegnen" (p .434). Andererseits hat er sich in Paris gerade an einige Landsleute eng angeschlossen. Seine Freundschaft mit den Journalisten Feldmann und Nordau datiert aus der Pariser Zeit.

Im hochgelegenen, ärmlichen Atelier eines Freundes gedenkt Tromholt der langvergessenen Tage eigenen Bohèmienlebens. Die Zeiten sind nun freilich vorüber, aber Paris hatte sich nicht verändert. „Der alte Holzkohlenduft, da war er noch immer — trotz der vielen Zentralheizungen, die wie bekannt, inzwischen angelegt worden waren — und in der Rue Lafayette derselbe Althändlerbetrieb mit Louis-Seize-Sesseln und Barye-Bronzen und falschen Fragonards oder wie sie sonst alle hießen, die schäkernden Meister des Rokoko! Und die Austernauslagen in den triefenden Körben und die Cafés mit den opalisierenden Glanz der Absinthe!" Und angesichts all dieser längst vertrauten Herrlichkeiten bricht er aus tiefster Seele in den Ruf aus: „O Paris, Paris, Du Zuflucht aller von Moral und Gotik Zerquälten, wo lagst du so lange versteckt?" (p. 417). Etwas von der Stimmung aus Chamissos „Schloß Boncourt" liegt auch über dieses Blatt liebevollen Gedenkens hingebreitet. So kann nur

einer von Frankreich und seiner Hauptstadt sprechen, der von ihrem Geiste wirklich einen Hauch verspürt hat.

Diese Erkenntnis, die mir bei der Lektüre des Sudermannschen Werkes aufgegangen ist, habe ich in einigen Briefen des Dichters aus Paris an seine Lieben in der Heimat bestätigt gefunden, Briefe, die mir erst kürzlich in liebenswürdiger Weise von Fräulein Dr. Irmgard Leux zugänglich gemacht worden sind. Fräulein Dr. Leux ist von Sudermann mit der Ordnung seines Nachlasses betraut worden.

Aus diesen Briefen klingt dieselbe Begeisterung, die wir schon am Steffen Tromholt kennen gelernt haben. So schreibt Sudermann am 4. XII. 1891, 6 Wochen nach seiner Heirat, an seine Gattin: „Ja, ich glaube, ich bin hier am richtigen Platze, um tüchtig zu schaffen. Es müßte seltsam zugehen, wenn diese Fülle von Farben und Gestalten mich aus meiner Schwere und Mutlosigkeit nicht emporhöbe.".

Seine Hoffnung, Muße und Schaffensfreude in Paris zu finden, trog ihn nicht, wie aus weiteren Briefstellen hervorgeht:

11. XII. 1891. „Heute bin ich wieder frisch, ausgeschlafen und voll jener Arbeitsruhe, die ich kaum wo anders als in Paris vorfinde."

5. I. 1892: „Heute habe ich mich ein paar Stunden im Louvre 'rumgetrieben, bin unter Raffaels, Lionardos, Dürers und Murillos spazierengegangen. Die Tiziane sind da so wohlfeil wie Brombeeren und mit Rubens hat man die Wände im großen Maßstabe tapeziert. Ich sammelte Stimmungen für den dritten Akt und fand sie.". Der Dichter arbeitete damals an der „Heimat". Schon vorher hatte er die Umarbeitung der „Ehre" in Paris vorgenommen und dort auch einige Kapitel des Romans „Es war" verfaßt.

Die freie Zeit, die Sudermann neben dem Theaterbesuche und eigenen dichterischen Arbeiten noch verblieb, verwandte er größtenteils darauf, seine französischen Sprachkenntnisse zu vervollkommnen. Mit berechtigtem Stolze spricht er in den Berliner Briefen zu seiner Gattin von den schönen Erfolgen seines emsigen Fleißes und der Anerkennung, die seine große Fertigkeit im Sprechen bei den Franzosen gefunden hat.

Paris, 30. I. 1895. „Wenn ich hier einen kleinen Rausch habe, so ist es der des Französischlernens. — Es ist unglaublich, was ich von Tag zu Tag dazugewinne. Freilich Sarah Bernhardt als Sprachlehrerin kann sich nicht jeder leisten.“ Sudermann bereitete damals eine Aufführung der „Heimat“ mit der großen französischen Schauspielerin vor.

Paris 8. II. 1896. „Ich habe französisch geschwatzt wie eine Elster und viele Komplimente deswegen eingeheimst. ‚Mais vous parlez sans le soupçon d'un accent, vous le parlez parfaitement comme un Russe.‘ Die höchste Schmeichelei bekanntlich, die man einem Fremden sagen kann.“.

Es ist immerhin interessant, daß selbst Sudermanns Physiognomie den Franzosen so gar nichts Deutsches zu enthalten schien, daß man ihn zunächst allgemein für einen Italiener hielt.

Was die Literatur vermittelte.

Ich habe bereits hervorgehoben, daß Sudermann in erster Linie Praktiker ist. Theoretische Aeußerungen über das Wesen seiner Kunst und die Art seines Schaffens sind spärlich. Die meisten verdanken dem Bedürfnisse des Augenblicks ihre Entstehung. So hielt der Dichter verschiedene Reden, in denen er sich zum Anwalt des jungen Naturalismus machte und mit den Angriffen der Vertreter des traditionellen Idealismus gegen die neue literarische Schule auseinandersetzte. Ihrem Zwecke entsprechend sind diese drei später bei Cotta veröffentlichten Reden polemischen Charakters und infolgedessen für den Forscher nur von bedingtem Werte. Zur Zeit, als diese Reden gehalten wurden, stand im deutschen Reichstage die Lex Heinze zur Debatte. Die drei Reden bilden darum einen Aufruf des schaffenden Künstlers an seine Zunftgenossen zum flammenden Proteste gegen das verhaßte Gesetz; sie sind eine Mahnung zum gegenseitigen Zusammenschlusse, um nachdrücklich für die angeblich bedrohte Freiheit der Kunst eintreten zu können. Daneben hat die am 4. März 1900 im Saale des Berliner Handwerkervereins gehaltene Rede den Wert eines Aufklärungsvortrages über die Aufgaben und Ziele der neuen Kunst. Sudermann fühlt sich am Ausgange einer neuen Kunstepoche stehend und

tritt in bewußten Gegensatz zu den Epigonen der Klassiker und vor allem zu Schiller.

So schreibt er dort u. a. „Fast 100 Jahre lang hatten sich die deutschen dramatischen Dichter in dem Bannkreise bewegt, der ihnen von unseren Heroen, Schiller und Goethe, gezeichnet worden war. So hatte sich schließlich ihre Kunst zu einem starren Schema versteinert; eine Tretmühle schulgemäßer, fünffüßiger Jamben war entstanden, in der, wie es schien, die deutsche Dichtung zu arbeiten verurteilt war bis ans Weltende. . . . Das ist anders geworden, wir haben ein deutsches Drama, das nicht mehr in Webers ‚Weltgeschichte' nach Stoffen herumstöbert, das nicht mehr den Franzosen ihre Kniffe und Schliche abguckt, das nicht mehr die ‚Salonschwerenöter' zu dramatischen Helden erhebt."[32])

Deutlich rückt der Ostpreuße von den Franzosen ab. Seinetwegen könnte ruhig ein einziger Zensurstrich „die französische Schankware"[33]) von der Bühne wegfegen, für sie machte er keinen Finger krumm. Wie die deutsche Klassik und Nachklassik ist für ihn auch die Franzosenherrschaft auf unseren Bühnen überholt und erledigt. Er spricht davon wie von etwas weit Zurückliegendem: „Das war die Zeit, in welcher die Sardou und Dumas die Bänke des Theaters füllten. . . ."[34]).

Man braucht solche Ausfälle nicht auf die Goldwage zu legen; aber jedenfalls geht daraus hervor, daß Sudermann in irgend einer Periode seines geistigen Entwicklungsganges auf die modernen französischen Dramatiker gestoßen ist und sich mit ihnen befaßt hat. Er wird sich doch kaum die Blöße geben, auf bloßes Hörensagen oder eine nur oberflächliche Einsichtnahme hin Männer wie Dumas und Sardou mit einer leichten Handbewegung abzutun, ein Verfahren, dessen er seinerseits die deutschen Zensurgewaltigen beschuldigt, und das zu rügen er nicht genug scharfe Worte finden kann. Im übrigen spricht eine revolutionäre Kämpferstimmung, ein Gefühl, das ihm aus seiner politischen Sturm- und Drangperiode nicht mehr unbekannt war (cf. Bilderbuch

[32]) Rede im Saal des Berl. Handwerkervereins, p. 8 s.
[33]) p. 14 derselben Rede.
[34]) p. 8 derselben Rede.

p. 267/68), aus solchen selbstherrlichen Verdikten. Sudermann gleicht in dem vorliegenden Falle jenem Studenten der Landwirtschaft aus der „Indischen Lilie", der „frei nach Tacitus seinem Hasse gegen das Romanentum Ausdruck" gab. Wollte man diese Aeußerungen als das gereifte Urteil eines objektiv wägenden Kunstverstandes ansehen, man müßte glauben, daß Sudermann an krankhaft übersteigertem Persönlichkeitsgefühl litte. Seine Kunst in Ehren, aber so abgrundtief ist die Kluft nun doch nicht, die ihn von den französischen Boulevarddramatikern trennt, um eine solche Schmähung als berechtigt erscheinen zu lassen. Wir müssen es ihm schon zugute halten, daß er sich im Sinne Nietzsches als Umwerter aller Werte fühlt.

Es ist die typische Begleiterscheinung jeden Umsturzes — gleichgültig, ob im Staate oder in der Kunst —, daß die darin wirksamen überschäumenden Kräfte sich in einer barbarischen Zerstörungswut äußern. Einem blinden Fanatismus, der keine anderen Götter neben sich dulden mag, fällt alles historisch Gewordene zum Opfer. In der Regel ist das Schicksal der Revolutionen dem Laufe eines Gebirgsbaches vergleichbar. Ist er erst einmal schäumend und brausend mit reißender Schnelligkeit von luftiger Bergeshöhe ins Tal gerauscht, dann glätten sich die aufgeregten Wogen ganz von selbst. Der Gärungsprozeß ist beendet, die Besonnenheit kehrt langsam wieder.

So sehen wir, daß Sudermann bereits im Jahre 1902 in den Aufsätzen „Zur Verrohung in der Theaterkritik" an der Ueberheblichkeit im Urteile der zeitgenössischen Kritiker stärksten Anstoß nimmt. Wie vorher schon die „Drei Reden" hat Sudermann auch diese Aufsätze bei seinem Verleger Cotta in einer Broschüre gesammelt herausgegeben. Auf p. 7 dieser Broschüre schreibt er: „In derselben Zeit bildete sich der Geist der literarischen Ueberhebung aus, der aus der Verehrung irgend eines Großen den Anspruch auf eigene Größe herzuleiten vermeint. . . ." Um ja nicht mißverständlich zu sein, führt er noch verschiedene konkrete Fälle an, wo die Arroganz der Kritiker besonders kraß hervortritt. Einer davon ist hier von großem Interesse; er läßt nämlich einen Kritiker sagen: „Ich habe in den gelben

Reclamschen Heften Ibsen entdeckt, also verachte ich die Augier, Dumas, Sardou, Wildenbruch, die Franzosen und die Deutschen alle miteinander." So hat natürlich in Wirklichkeit kein Kritiker geschrieben. Sudermann hat den in Anführungszeichen mitgeteilten Passus selbst stilisiert. Daraus darf man wieder schließen, daß er darin nur solche Franzosen namentlich angeführt hat, gegen deren leichtfertige Aburteilungen er sich aus besserer Einsicht heraus empörte.

Sudermann hatte die Aufsätze „Zur Verrohung in der Theaterkritik" bereits geschrieben, als sich Harden noch nachträglich in seiner Schrift „Kampfgenosse Sudermann" über die prahlerischen Phrasen der Berliner Rede des Dichters entrüstete. Dabei übersah er anscheinend das hier mitgeteilte Zitat aus der jüngeren Schrift. Gleichwohl hat er sie gut gekannt; denn die Aufsätze „Zur Verrohung in der Theaterkritik" hatten ja Hardens „Kampfgenossen Sudermann" erst hervorgerufen.

Hatte der Ostpreuße früher seiner Würde als deutscher Schriftsteller etwas zu vergeben gemeint, wenn er die Namen der französischen Realisten und seinen Namen in einem Atemzuge nannte, so verwahrt er sich jetzt gegen den Versuch der „literarischen Gewalthaber", alles das als ‚unliterarisch' abzulehnen, „was nicht skandinavisch war oder sich gar in irgend eine Verbindung mit dem älteren Frankreich bringen ließ"[35]). Er bezeichnet es als einen unehrlichen „Kunstgriff, den Wert einer dramatischen Arbeit dadurch" herabzudrücken, daß man „ihre Abhängigkeit von fremden Mustern" nachweise, „oder gar — mehr oder minder verschleiert — den Vorwurf des Plagiats" erhebe. Das heißt doch wohl nichts anderes, als daß er sich das Recht vorbehält, die Franzosen zu studieren und aus ihnen zu lernen.

Eines darf man jedenfalls bei der Auswertung der Reden und Aufsätze Sudermanns für eine gerechte Beurteilung seiner Einstellung zu Frankreich nicht vergessen, sie sind aus einer gereizten Stimmung heraus geschrieben und bilden — jedenfalls soweit sie sich mit französischen Dingen befassen — eine Reaktion auf die ewigen Vorwürfe der Liebäugelei mit Frankreich. Sie sind eine versteckte Entgegnung

[35]) Verrohung in der Theaterkritik, p. 8.

an die Kritiker, an deren Adresse sie sich über die Köpfe der neutralen Leser hinweg recht eigentlich wenden. Einen Wandel von Sudermanns literarischem Geschmack vermag ich in den nur zwei Jahre auseinanderliegenden Aeußerungen nicht zu erkennen, sondern lediglich eine Aenderung seiner Taktik im Kampfe gegen die Kritik. Die Franzosen, die er zuerst als außerhalb jeder Diskussion stehend betrachtete, nimmt er später gegen die Kritik in Schutz.

Unter Berücksichtigung ihrer zeitlich bedingten Ursachen glaube ich endlich aus den verschiedenen Aeußerungen folgendes Facit ziehen zu dürfen: Sudermann hat die französischen Realisten Augier, Dumas, Sardou gelesen, er erkennt ihren Bildungswert für den jungen Dramatiker an, glaubt aber, in seinen eigenen Werken weit über sie hinausgekommen zu sein.

Solche Folgerungen sind berechtigt, wie sich noch an manchen Belegen nachweisen läßt. Sie bestätigen sich durch eine szenische Bemerkung, die sich am Eingange der 9. Szene des I. Aktes von „Sodoms Ende" befindet. Das erste Auftreten Frau Adahs steht bevor, und der Dichter schickt ihr folgenden Steckbrief voraus: „Schlanke, blendende Blondine, gegen Mitte der 30. Schönheit bereits durch Kunstmittel getragen. Degenerierte Bewegungen, Reizbarkeit und das Bemühen nach überlegener Eleganz verratend. — Redeweise nervös, leichtflüssig, pointenreich, voll hohlen Esprits. — Das ganze Benehmen eine gewollte, hie und da mißratene Kopie der Salondamen aus Pariser Konversationsstücken."

Frau Adahs ungeschickte Posen reizen bald die Spottlust Dr. Weißes, und er sagt: „Liebe Frau Adah, entweder man kopiert Nora oder Francillon — aber Nora und Francillon zusammen — das ist nicht stilvoll." (Sodoms Ende, I, 14).

Außer dieser Bezugnahme auf Dumas' „Francillon" ist noch eine Anspielung auf die „Kameliendame" im „Hohen Liede" zu nennen: Die geschiedene Lili Czepanek gelangte in gewissen Berliner Kreisen zu einer zweifelhaften Berühmtheit. Am Morgen nach einem Flachrennen, an dem sie teilgenommen hatte, brachte eine Zeitung folgende Notiz über sie: „Unter den reizenden Vertreterinnen der Welt, in der man sich nicht

langweilt, fiel wieder einmal jene imponierend schöne Erscheinung auf, der man seit etlicher Zeit ein wenig überall begegnet und die den diskreten Hauch der Hautevolée, der sie, wie man munkelt, entstammen soll, noch immer um sich verbreitet. Man könnte sie, entsprechend der Veilchenfarbe, die sie bevorzugt, nach sehr berühmten Mustern „La Dame aux violettes" benennen. . . ."

Das Bilderbuch gibt uns kaum weiteren Aufschluß über die Stellung Sudermanns zur französischen Literatur. Ja, es macht mir geradezu den Eindruck, als wollte der Dichter den zum besten halten, der nur um solchen Aufschlusses wegen zu dem Buche greift. Sehr boshaft ist in dieser Beziehung z. B. die Schilderung der ersten großen Reise von der Heimat nach Berlin, die Sudermann zusammen mit seinem späteren Freunde Neumann-Hofer unternahm. Während der 24stündigen Eisenbahnfahrt unterhielten sie sich über alle möglichen Gegenstände. Auf die Franzosen aber kamen sie ausgerechnet erst in dem Augenblicke zu sprechen, als der Zug bereits in die Bahnhofshalle einlief, und die mit der bevorstehenden Ankunft verbundene Aufregung einen weiteren Gedankenaustausch unmöglich machte. Der Dichter schreibt auf p. 237: „Plötzlich fiel der Name Sardou. — Wir sahen uns an und erschraken beide. Um Gotteswillen, — die Franzosen! Seit bald 24 Stunden hatten wir im Meinungskampfe gelegen und so getan, als ob die großen Dramatiker unserer Nachbarn, die doch auch die deutschen Bühnen beherrschten, nicht auf der Welt wären. Wie konnte das nachgeholt werden, zumal uns jetzt unser Ziel mit jeder Sekunde um ein erkleckliches Stück entgegenflog? — — — An ein gesammeltes Weitersprechen war nicht zu denken."

Nun hatten Sudermann und Neumann-Hofer, bevor sie sich bei der Ankunft in Berlin trennten, beschlossen, am nächsten Tage ein gemeinsames Zimmer zu mieten. Aber Sudermann bereute diesen Schritt bald. Auf p. 239 begründet er diesen Stimmungswechsel mit den Worten: „Aber charakterlos, wie ich nun einmal war, hatte ich mir inzwischen klargemacht, daß ich in jenem wildfremden Kamel, mochte es mir über Augier, Dumas und Sardou noch so tiefgründige Dinge zu offenbaren wissen, den ersehnten Gefährten künf-

tiger Tage nicht würde finden können. . . .“ Er suchte also zur festgesetzten Stunde den vereinbarten Treffpunkt nicht auf. Doch der Zufall wollte es, daß er seinem Landsmanne in einer Gemäldegalerie begegnete. So mußte er wohl oder übel gute Miene zum bösen Spiel machen. Die denkwürdige Episode beschließt er dann mit einem Blick in die Zukunft: „Unter diesen wenig Vertrauen erweckenden Auspizien traten der künftige Studiosus Neumann und meine Wenigkeit in das neue Bündnis ein, das seine Stifter, die Herren Augier, Sardou und Genossen, um eine erhebliche Zeitspanne überdauert hat.“ (p. 240). Um die mit Spannung erwartete Diskussion über die Franzosen hat uns der Dichter freilich betrogen. Schadenfreude ist eben doch die reinste Freude.

Wäre das Gespräch wirklich zustande gekommen, so hätte wohl Sudermann wie in der deutschen Literatur und der Philosophie auch in der französischen Literaturgeschichte die Ueberlegenheit des jüngeren Neumann-Hofer anerkennen müssen. Otto Neumann-Hofer, an den ich mich unter Bezugnahme auf die eben zitierte Bilderbuchstelle wandte, schrieb mir, Sudermann habe stets behauptet, erst auf sein Drängen hin Augier, Dumas und Sardou studiert zu haben. So wird er wohl damals noch keine sehr klare Vorstellung von den großen französischen Dramatikern gehabt haben.

In dem Aufsatze „Mein erstes Drama“, den Sudermann als Beitrag zu der von Emil Franzos herausgegebenen „Geschichte des Erstlingswerkes“[36]) lieferte, kommt er auf sein unvermutetes Zusammentreffen mit Neumann-Hofer zwar auch zu sprechen, erwähnt aber mit keinem Worte Augier, Sardou und Genossen als Stifter des Freundschaftsbundes mit dem jungen Landsmanne. Dagegen berichtet er in der Skizze „Mein erstes Drama“, dieser Miniaturausgabe des Bilderbuches, daß ihn bei seinem hoffnungsvollen Einzuge in Berlin ein ähnliches Hochgefühl beseelte, wie die Helden von Plassans, als sie zur Eroberung von Paris ausrückten. (p. 277). Alphonse Daudet erzählt übrigens etwas Aehnliches von sich und seinem Bruder Ernest.

---

[36]) Geschichte des Erstlingswerkes, Selbstbiogr. Aufsätze, Berlin 1894.

Sudermann hat also auch Zola gekannt. Aus einer Tilsiter oder Königsberger Leihbibliothek mag er die vielversprechende Geschichte der Rougon-Macquart entliehen haben, um sie noch am selben Tage heimlich zu verschlingen. Daß er mit dem Leben und Treiben in solchen Leihbibliotheken wohl vertraut war, wissen wir aus den ersten Kapiteln des „Hohen Liedes". Es sind wahrscheinlich persönliche Erinnerungen, die sich in der lebhaften Phantasie des Dichters zu den köstlichen Gestalten der Frau Kantor Asmussen und ihrer ungeratenen Töchter verdichtet haben. Die gern gelesenen Romane von Zola fehlten natürlich auch in der Bibliothek der Witwe Asmussen nicht. Als einst ein junger Mann einen dieser gefährlichen Bände verlangte, „schüttelte Frau Kantor Asmussen leise tadelnd den Kopf und holte das geforderte Buch aus einer Reihe hervor. Er ergriff es hastig, ohne im mindesten auf das warnende Nicken zu achten, mit dem sie es ihm überreichte."

Vielleicht war Sudermann selbst der junge lesehungrige Kunde, dem die Witwe Asmussen einen Band des gottlosen Zola nicht ohne schwere Gewissensbedenken in die Hand drückte; denn als Sudermann nach Paris kam, kannte er Zola bereits und beim Besuch der „Halles" wurde ihm wieder lebendig, was er in Zola's „Ventre de Paris" gelesen hatte. Er schreibt am 8. III. 1889 in einem Briefe an Hede Hilgers: „In den Markthallen herumvagiert. An ‚Ventre de Paris' gedacht und viel nach Erinnerung verglichen. Das Beste bringt ja doch stets der Dichter hinzu, d. h. er muß selbst einer der Besten sein."

Sudermanns Kenntnis der französischen Literatur beschränkte sich nicht nur auf das neuere Schrifttum, er hat auch die älteren Autoren gelesen. Dazu wurde er schon durch die Schule und die Universität angehalten. Er spricht selbst von Fénelon und Voltaire, wie ich schon erwähnte. In der „Indischen Lilie" läßt er Frau Alice einen Ausspruch der Madame de Sévigné zitieren, wonach Racine vergehen soll wie der Kaffee, er läßt sie weiterhin „an der Hand der Staël" Fritz von Etzenbergs Haß gegen das Romanentum schüren.

Im Hause des Berliner Bankiers, bei dem Sudermann eine Hauslehrerstelle innehatte, verkehrte der Schauspieler

und „Dichter" Hugo Lubliner. Der Künstler scheint wohl nicht den besten Eindruck auf den jungen Ostpreußen hinterlassen zu haben, denn er sagt von ihm auf p. 315 s. des Bilderbuches: „Ihn selber (Lubliner nämlich) zu bekritteln, das durfte ich naturgemäß nicht wagen, denn er war der Stolz der Familie und vergöttert von jedem, der in seine Nähe kam. Darum hielt ich mich an denen schadlos, die seinesgleichen waren, jenen Kümmerlingen, die, im Fahrwasser der Franzosen segelnd, das deutsche Theater mit marktgängigen Scherzen versorgten". Er mag wohl an die Pointendreher Lindau und Blumenthal gedacht haben.

Etwas von dem Kraftmeiertum der im Saale des Berliner Handwerkervereins gehaltenen Rede spricht auch aus diesen selbstherrlichen Worten, die der 65jährige Sudermann aus der Erinnerung heraus hier mit dem nachsichtigen Lächeln des abgeklärten Alters verzeichnet hat. Aber die Krone hat er seinen Schimpfreden gegen das französische Theater erst mit einer Stelle aus dem „Hohen Liede" aufgesetzt. Von Lilis erstem Winteraufenthalte in Berlin nach der Scheidung vom Freiherrn von Mertzbach heißt es: „Für die großen öffentlichen Bälle, auf denen man mit seidener Halbmaske die geheimnisvolle Frau von Stande markiert, war es in diesem Winter schon zu spät geworden. Dafür blieben die Theater von der leichteren Observanz, in denen der Abhub des Pariser Boulevardlasters, verwässert und aufgewärmt, lusthungrigen Seelen als höchste Reizung des Gaumens dargereicht wird, — die spätnächtigen Cabaretts. . ." etc. (p. 356). Es folgt nun eine Aufzählung der schmutzigsten Vergnügungslokale, die demnach in Sudermanns Schätzung denselben Rang einnehmen wie das Pariser Boulevardtheater.

Daß er sich hinsichtlich des Einflusses der Franzosen auf sein Lebenswerk und vor allem auf seine Jugendarbeiten keinen Illusionen hingab, zeigen zwei andere Stellen aus dem Bilderbuche. Von seinen ersten literarischen Versuchen bekennt er auf p. 332: „Wenn ich die Feder ansetzte, um niederzuschreiben, was mein Geist mir eingab, erkannte ich alsbald, daß ich im Dunkeln tappte. Immer wieder entstanden Skizzen, die eigentlich an der Seine spielten, denn was ich wirklich an Anschauungsmaterial be-

saß, hatte ich aus französischen Büchern gezógen." Es ist ganz klar, daß so starke in der Jugend gewonnene Eindrücke sich nicht nur in den Erstlingsversuchen auswirken; sie leben im Unterbewußtsein fort und werden immer wieder wirksam, so oft neue Erlebnisse den Dichter zur Gestaltung drängen.

Daß Gelesenes stark in ihm nachwirkte, zeigte sich schon an seinen Schulaufsätzen. Einem Klassenkameraden nötigte eines dieser Elaborate den Ausruf ab: „Mensch, wo hast Du das her, das war ja beinah' wie aus der ‚Gartenlaube'", und die Gartenlaube bildete in der Tat die Lieblingslektüre des jungen Ostpreußen.

Dazu kam, daß der Dichter eine blühende Phantasie besaß. Mit dieser Phantasie bemächtigte er sich mit großer Intensität der literarischen Stoffe, gestaltete sie um, spann das Gelesene tausendfach weiter, schmückte es mannigfach aus, so daß er, wenn er sich von seinen Gedanken einmal Rechenschaft geben wollte, den Weg zum Ausgangspunkte nicht mehr zurückfand. In der frühesten Jugend zeigte sich diese Anlage am deutlichsten. Der Dichter schreibt selbst auf p. 33 des Bilderbuches: „Die heißhungrige Phantasie sog Nahrung aus jedem Gestein und schuf zu dem einen Knabendasein noch Dutzende anderer Leben hinzu, die ich schauend und träumend weiterspann, bis ich nicht wußte, in welches von ihnen recht eigentlich dieser Körper gehörte. Aehnliches mag ja wohl jedes phantasiebegabte Kind an sich durchgemacht haben, aber nicht jedem war es vergönnt, seine Einbildungskraft so ungehemmt zu entwickeln."

Ein anderes Mal schildert Sudermann, mit welcher Ueberraschung er zuerst das litauische Volkstum für die Dichtung entdeckte. Sein Bedauern, diesen reichen Schatz nicht schon längst gehoben zu haben, faßt er in die Worte zusammen: „Ich war so nahe dem Urquell dichterischer Zeugung, daß ich mich nur zu ihm niederzuneigen hatte, um mich satt zu trinken für ein halbes Leben, und statt dessen irrte mein Auge in den Literaturen aller Zeiten umher, — auf der Suche nach Motiven, die andere längst ausgespien hatten" (p. 259). Er empfand also seine Abhängigkeit vom Auslande als etwas

Peinliches und Schmerzliches, worüber er hinwegzukommen suchte.

Dabei ist es ihm kein Trost, daß auch andere deutsche Dichter vor und neben ihm dem faszinierenden Eindruck der formvollendeten und geistsprühenden Meisterwerke der Franzosen nicht zu widerstehen vermochten. Sein deutsches Nationalgefühl empörte sich gegen den Gedanken einer geistigen Kapitulation vor dem Sieger im Weltkriege. Ich halte es für ausgeschlossen, daß Sudermann sich mit den Worten jenes Dr. Deichmann aus dem Drama „Notruf" (Zyklus „Das deutsche Schicksal") identifizierte, der von sich bekannte: „Ich habe das Deutschtum nie sehr hoch eingeschätzt, das Fehlen des persönlichen Elans, das restlose Sichverlieren in fremdem Sprachbereich und das Bekenntnis der Inferiorität, das sich in der willenlosen Annahme westlicher Kulturwerte offenbarte, haben schon in den Zeiten nationaler Machtentfaltung meine Freude daran wesentlich herabgemindert. Die Engländer sind immer meine geistige Zuflucht gewesen. Wir hätten uns einfach ihrer Allmacht beugen sollen. Jetzt sind wir nicht einmal mehr gut genug, als ihre Hörigen dahinzuleben." (Akt II, Szene 6). Wie Oberstleutnant von Hecklingen und sein Adjutant wird sich der Ostpreuße in zorniger Verachtung von solchen Zweiflern an der Tiefe deutscher Wesensart abgewandt haben.

Als weiteres Zitat aus dem Bilderbuche sei folgende Stelle angeführt: „Fürs Abitur zu büffeln, schien nicht mehr nötig. Und so glaubte ich, mich ohne böses Gewissen an Literatur und Philosophie und Religionswissenschaft — Strauß und Renan waren modern — schadlos halten zu dürfen.". (p. 161). Ich habe diese Notiz nicht nur deshalb hierhergesetzt, weil der Name Renan darin vorkommt, sondern weil sie mir aufschlußreich für die Prinzipien zu sein scheint, nach denen Sudermann seine Lektüre auswählte. Er liest, was modern ist und Tagesgespräch bildet. Ich hätte einen so wichtigen Schluß aus dieser kurz hingeworfenen Parenthese nicht zu ziehen gewagt, wenn nicht eine ähnliche Parenthese in der Novellette „Donna è mobile" aus der Zwielichtsammlung mich dazu ermutigt hätte. Während einer Eisenbahnfahrt von Frankfurt nach Berlin war Sudermann

Zeuge eines artigen Liebesabenteuers. Da er in einen Roman vertieft schien, achteten die Liebenden seiner nicht, und er konnte sie heimlich ungestört beobachten. Von dem Romane schreibt er in Parenthese: „Es war das Neueste und Großartigste von Guy de Maupassant, wie mir der fliegende Buchhändler auf dem Frankfurter Bahnhof versichert hatte."

Der Gewohnheit, auf die Bücher zu achten, ‚qui viennent de paraître', und die eine Weile die öffentliche Meinung in Aufregung versetzen, ist Sudermann bis ins hohe Alter hinein treu geblieben. So hat er noch Decobra's Roman „Madonna im Schlafwagen" gelesen und sich über die hohe Auflageziffer gewundert, die dieses ziemlich unbedeutende Buch erreicht hat.

Daß Sudermann sich in seinen Entschlüssen und Neigungen von Aeußerlichkeiten gern bestimmen ließ, gesteht er übrigens freimütig auf einer der ersten Seiten des Bilderbuches. Er erzählt von seinem zweiten Bruder, der als Kind sehr schwächlich war und häufig an Krämpfen litt, und fügt wörtlich hinzu: „Daß ich ihn eines Tages mit besonderer Inbrunst liebte, weil er ein schön buntkariertes Röckchen bekommen hatte, mag als Zeugnis für die angeborene Aeußerlichkeit meines Wesens unverschwiegen bleiben" (p. 10).

Damit ist die Zahl der Stellen des Bilderbuches bereits erschöpft, die auf die französische Literatur Bezug haben. Auch in anderen epischen und dramatischen Werken finden sich kaum weitere direkte Anhaltspunkte für den Beweis der Bekanntschaft des Dichters mit französischen Autoren. Deren bedarf es kaum noch. Daß Sudermann in der französischen Literatur bewandert war, ließen bereits seine Reden und Aufsätze vermuten, und durch das Bilderbuch wird diese Annahme bis zur Evidenz erhärtet.

Leider läßt das Bilderbuch eine klare Stellungnahme zur französischen Literatur vermissen. Den Einfluß Frankreichs auf sein Werk gibt Sudermann zwar widerstrebend zu. Aber gerade dieses Gefühl der Befangenheit in der französischen Vorstellungswelt macht den Dichter unfrei und ungerecht der französischen Literatur gegenüber. Seinen Wunsch, sich dem französischen Einflusse zu entziehen, kann ein feines Ohr aus manchen Aeußerungen heraushören. Bei

dem Bemühen, seine mit papierenen Gestalten und ungelebten Vorstellungen erfüllte Phantasie aus der Welt des falschen Scheins in die Welt des Seins zurückzuführen, gedenkt er natürlich derer mit geteilten Gefühlen, die ihn irregeleitet haben. Es bedrückt ihn sichtlich, daß sein Streben erst spät und nur unvollkommen von Erfolg gekrönt wurde. Als er sich endlich zu größerer Selbständigkeit durchgerungen zu haben glaubt, blickt er im Bewußtsein seiner Kraft von hoher Warte mitleidig auf seine Lehrmeister hinab. Vom Standpunkte des in der Entwicklung begriffenen schaffenden Künstlers aus betrachtet, hatten solche Gefühle erwachenden Selbstbewußtseins ihre gute Berechtigung, mögen sie auch heute vom Standpunkt des nachprüfenden Forschers aus als übertrieben zurückgewiesen werden müssen.

Nichts wäre falscher, als Sudermann auf Grund einiger abfälligen Urteile über französische Dichter zum ausgesprochenen Verächter französischer Literatur zu stempeln. Sudermanns Grundeinstellung zu Frankreich war eine positive. Diese Vermutung legten ja schon seine enthusiastischen Reiseberichte aus Paris nahe, obgleich sie natürlich auch ihrerseits im Affekte oder im verklärenden Lichte der Erinnerung geschrieben und infolgedessen nicht frei von Uebertreibungen sind. Daß Sudermann ein gutes Verhältnis zur französischen Literatur hatte, bestätigten mir der Schriftsteller Dr. Rolf Lauckner und Fräulein Dr. Irmgard Leux, die dem Dichter nahestanden und ihn aus dem persönlichen Verkehr genau kennen. Wenn das Gespräch einmal auf die Franzosen gekommen sei, soll Sudermann ihrer stets im freundlichen Sinne gedacht haben. Er pflegte dann wohl denen, die die Franzosen in Grund und Boden verdammten, zuzurufen, sie sollten doch nur eine dieser wie aus einem Gusse geschaffenen Szenen nachmachen, die sich zu Dutzenden in den französischen Boulevarddramen fänden, ehe sie Steine nach ihren Schöpfern würfen.

Im Jahre 1895, als er noch unbefangen war, hatte der junge Sudermann in einer viel beachteten Rede auf dem Literarischen Kongreß in Dresden Zola, Flaubert und Maupassant neben Ibsen, Tolstoi und Dostojewski als die Be-

gründer seiner Epoche bezeichnet[37]), und die neue aller Redseligkeit abholde Technik einen großen Schritt vorwärts genannt. Von den genannten Ausländern sagte er wörtlich: „Wer unter uns Jüngeren heute Bedeutungsvolles zutage fördert, wird freimütig von sich sagen dürfen, daß er ohne den Einfluß dieser Männer nicht geworden wäre, was er ist.". Die nun folgenden Worte sind eine captatio benevolentiae an das Publikum: „Schelten Sie mich nicht pietätlos, daß ich in der Fremde suche, was uns die Heimat vielleicht ebenso zu bieten hatte. Der Werdende muß tausenderlei heterogene Dinge in sich verdauen."

Sudermanns Lob des Auslandes trug ihm eine scharfe Kritik Adolf Sterns ein, und F. Poppenburg[38]) hielt Sudermanns Rede eine Goetherede Friedrich Spielhagens entgegen, der im Gegensatz zu Sudermann in den genannten Ausländern nur Schriftsteller, aber keine Dichter, in deren technischen Leistungen sogar nur Rückschritte sah. Die Kritik mag Sudermann wohl bestimmt haben, die Dresdener Rede nicht mit den im Jahre 1900 veröffentlichten Reden herauszugeben.

Im zweiten Akte, in der 11. Szene von „Sodoms Ende" quält sich der Schulamtskandidat Kramer mit dem Auswendiglernen einer Lobrede auf seinen geliebten und vergötterten Willy. Eine Stelle vor allem, die ihm besonders gut gelungen scheint, sagt er immer wieder vor sich hin, um sie sich ja recht fest einzuprägen: „Neue Bahnen. . . . sollte der deutschen Kunst ein junger Maler eröffnen, der in gewaltiger schöpferischer Kraft die Glut romanischer Farbengebung mit der Tiefe deutscher Charakteristik vereinte. . . ." Vielleicht bewegten sich auch Sudermanns eigene Hoffnungen und Wünsche nach dem angedeuteten Ziele, bis die Kritiker kamen und ihm sein Gefühl verwirrten.

Beachtenswert ist die Tatsache, daß Sudermann die Abhängigkeit irgend eines seiner Werke von einem französischen

---

[37]) Auszug aus dem Vortrag im „Kunstwart" IX, p. 21/23, 1896.

[38]) Dichter als Aesthetiker, M. L. 64, p. 1258/61, 1895.

Autor nur ein einziges Mal bestritten hat. In der „Zukunft“[39]) schrieb Maximilian Harden einen Aufsatz: „Der Täufer“, in dem er des Sudermannschen Johannesdramas mit folgenden liebenswürdigen Sätzen gedachte: „Unverzeihlich ist aber, wie er (Sudermann nämlich) mit dem Täufer umspringt. Er hat mit der ihm eigenen Skrupellosigkeit Flaubert's Erzählung „Herodias“ benutzt. — Sogar für Salomes Tanz und für den Löwenschmuck im Palast des Antipas.“ Diesen gemeinen Verdächtigungen gegenüber stellt Sudermann auf p. 16 der Broschüre „Gegen die Verrohung in der Theaterkritik“ ausdrücklich fest, daß er die Erzählung „Herodias“ von Flaubert niemals gelesen habe. Er setzt sogar für die Wahrheit seiner Aussage sein Ehrenwort ein.

Abgesehen von diesem einen Falle hat Sudermann allen anderen Angriffen auf seine schriftstellerische Selbständigkeit gegenüber in der Oeffentlichkeit ein eisiges Schweigen beobachtet. Dabei steht Hardens Kritik am „Johannes“ weder dem Tone noch dem Gehalte nach vereinzelt da. So schreibt derselbe Harden nach der Erstaufführung von „Sodoms Ende“ im Lessingtheater eine von Verdächtigungen dieser Art wimmelnde ‚Würdigung‘ in der „Gegenwart“[40]), die mit folgendem vielsagenden Histörchen schließt: „Am Morgen nach der Premiere entdeckte die frühe Kehrfrau, daß Eberlins Lessing sein steinernes Haupt der Wand zugewendet hatte; nur mit großer Mühe und dem Hinweis auf das Ende des Hauptpastor Stöcker wurde der Franzosenbekämpfer wieder in die rechte Stellung gebracht. Er behauptete, Sudermann sei Corneille über, denn „Sodoms Ende“ könne er selbst nicht besser machen.“

An die Spitze seiner bissigen Satire: „Herr Sudermann, der D. . . Di. . . Dichter“, setzt Alfred Kerr[41]) einen Abgesang, dessen zweite und dritte Strophe bezeichnenderweise lauten:

---

[39]) 6. Jahrg Nr. 18, vom 29. I. 1898.

[40]) Nr. 46, Bd. 38, 1890.

[41]) Herr Sudermann, der D. . . Di. . . Dichter, ein kritisches Vademecum. Berlin 1903.

„Sieh! Ob's ein Deutscher oder Welscher: —
Von Malaga bis in die Pfalz,
Beklagen stets die Weinverfälscher
Die Roheit ihres Staatsanwalts.
Du wirst schon wissen, wie ichs meine;
Viel Dolus trau' ich Dir nicht zu, —
Doch Du verschänkst geschmierte Weine
. . . . . Kotzebue! !
. . . . . Kotzebue! !
Du hast die Zeit (o Mann der Mache),
Zwar nie verstanden, doch genutzt;
Das Ewig-Gestrige, das Flache,
Rasch mit „Modernem" aufgeputzt,
Das Drama ward bei Dir zum Reisser,
Das Kunstwerk ward bei Dir zum Coup,
Du tust empört? . . . Knallerbsenschmeisser!
. . . . . Kotzebue! !
. . . . . Kotzebue! !

Ueberhaupt zog jedes neu erscheinende Drama Sudermanns eine wahre Flut von Kritiken nach sich, über die man sich am besten in den Jahresberichten für neuere Literaturgeschichte (J. B. L.) orientiert. Es ließe sich aus der großen Zahl dieser Kritiken mit Leichtigkeit eine Blütenlese solcher Zitate zusammenstellen, in denen Sudermann geistiger Diebstahl vorgeworfen wird. Es ist geradezu erstaunlich, was für eine Menge verschiedensten fremden Literaturgutes Sudermann in seinem Werke verarbeitet haben soll. Wer sich die Mühe machen will, die im Anhange mitgeteilte Sudermann-Literatur durchzusehen, wird eine kleine Vorstellung davon erhalten.

Der Dichter hatte zwar in der Broschüre „Zur Verrohung in der Theaterkritik" schon vorsichtshalber angekündigt, daß er künftighin alle „Anfeindungen" mit Nichtachtung strafen werde. Damit bleibt immer noch ungeklärt, warum er so wohlwollend sachliche und wissenschaftliche Arbeiten wie die von Kawerau, Schoen und Landsberg keiner Antwort würdigte. Es scheint doch wohl, als ob die Abhängigkeit von Frankreich sich nicht in jedem Falle mit gutem Gewissen ableugnen ließ.

Was die Franzosen dazu sagten.

Sehr bemerkenswert scheint es mir zu sein, daß Sudermann auf dem für fremde Kulturgüter sonst dornigen und steinigen Boden Frankreichs bereitwillige Aufnahme fand. Er ist einer der wenigen deutschen Dichter, denen es um die Jahrhundertwende gelang, das französische Theater zu erobern. Kurt Jahn, der in den J. B. L. den Artikel „Deutsche Literatur und das Ausland" bearbeitet hat, schreibt im Jahrgange 1902, daß in den westlichen Ländern die Zahl deutscher Uebersetzungen gering sei. Und noch geringer sei die Zahl der Werke, die über den engen Kreis der Fachgelehrten hinaus bei einem größeren Publikum Beachtung zu finden vermöchten. Die westlichen Länder seien im Gegensatz zu den östlichen in Sachen des Geschmacks durch literarische Konvention gebunden. Ich darf hier an manches erinnern, was ich bereits in der Einleitung vorweggenommen habe.

Eduard Engel sagt in seiner französischen Literaturgeschichte[42]): Der einzige deutsche Dramatiker, der sich die Pariser Bühne nachhaltig erobert hat, ist Hermann Sudermann. Ebenso hält Richard M. Meyer[43]) Sudermann für den stärksten Exponenten deutscher Dichtung im Auslande um jene Zeit.

So erfreulich es auch ist, Sudermann auf dem Spielplane der Pariser Theater zu finden, so bedenklich scheint mir jedoch die Ursache dieser Popularität in Frankreich zu sein. Begünstigt wurde sie durch den Niedergang des französischen Theaters, der nach Eugen Zabel „ganz offensichtlich während der letzten Weltausstellung 1889 zu Tage trat"[44]). Man war also in Frankreich gezwungen, sich im Auslande nach zugkräftigen Stücken umzusehen, um der heimischen Bühne neue Anregungen zuzuführen. Damals erlebte Goethes „Egmont" eine Uraufführung im Odéon, dem „second théâtre français". Das Drama rührte an keine verwandten Seiten bei den Franzosen und verhallte infolgedessen wirkungslos.

---

[42]) Geschichte der französ. Literatur, Leipzig, 9. Aufl. 1920, p. 5.

[43]) cf. Velh. Klas. Mhh. 20, 2, (1907).

[44]) Eugen Zabel: Zur modernen Dramaturgie, Studien und Kritiken über das ausländ. Theater, Oldenburg und Leipzig 1899, p. 73.

Der Kritiker Sarcey nennt die Aufführung einen exotischen Versuch und warnt den Direktor Porel vor solchen Wiederholungen. Bei dem Stichwort exotisch denkt man gewöhnlich an die Romane Pierre Loti's und ist höchst verwundert, daß hier ein Drama Goethes mit dieser grundverschiedenen Literaturgattung in einem Topf getan wird.

Jules Lemaître meint, daß nur Beethovens Ouvertüre Goethes „Egmont" erträglich mache. Die Ignoranz, die aus solchen Urteilen spricht, kann den nicht überraschen, der um die Verständnislosigkeit weiß, mit der die französische Oeffentlichkeit vielfach der deutschen Literatur gegenübersteht. Selbst Leute, von denen man eine bessere Einsicht erwarten sollte, verraten häufig eine bodenlose Unkenntnis in ihren Ansichten über deutsche Literatur. Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung das trostlose Ergebnis einer Umfrage, die Morland bei einer Reihe bedeutender französischer Schriftsteller und Kritiker veranstaltete, um ihre Meinung vom Einflusse deutscher Wissenschaft auf Frankreich zu hören[45]). Der schon genannte Kurt Jahn kommt in den J. B. L. 1902 auf diese Umfrage zu sprechen (p. 428).

Angesichts dieser Verhältnisse ist es überraschend, daß Sudermann sich ohne größere Schwierigkeiten in Frankreich durchsetzen konnte. Etwa ein Jahrzehnt nach Goethes Egmont (1901) ging Sudermanns „Ehre" zum ersten Male in Paris über die Bretter und fand Beifall und Anerkennung. Sudermann ist dann längere Zeit auf dem Repertoire der Pariser Bühnen geblieben und hat in der berühmten Sarah Bernhardt eine ausgezeichnete Interpretin seiner großen Frauenrollen gefunden. Ihre Magda aus der „Heimat" gehörte sogar zu den Glanzleistungen der gefeierten Schauspielerin. Auch die Italienerin Eleonore Duse errang in der Rolle der Magda beispiellose Erfolge. Eugen Zabel berichtet als Augenzeuge von den Beifallsstürmen, zu denen ihr ausdrucksvolles Spiel die Berliner hingerissen hat. Rolf Lauckner, mit dem ich über die Pariser Aufführungen Sudermannscher Dra-

---

[45]) Enquête sur l'influence allemande, Mercure de France 24, p. 289–382; 25, p. 89—137, 383—401. (Juliette Adam, M. Arnaud, M. Barrès, Barthélmy, L. Belugon.)

men sprach, erinnerte sich eines großen Erfolges von „Stein unter Steinen".

Ich bezweifle, ob der Sieg, den Sudermann über Goethe in Paris zu erringen vermochte, den germanisch-deutschen Qualitäten seiner Werke zuzuschreiben ist. Weit näher liegt doch die Annahme, daß die Franzosen in ihm einen verwandten Geist erkannten und schätzten. Man sah in ihm wahrscheinlich einen Sardou und Dumas redivivus, ebenso wie man in Gerhart Hauptmanns „Webern", freilich nicht ohne eine gewisse Berechtigung, eine Dramatisierung von Zolas „Germinal" sah[46]).

Von „Magda" (le Foyer) urteilte Jules Lemaître zufolge das französische Publikum so: „Tout le monde, dans les couloirs, disait avec étonnement: ‚Mais c'est très clair! Mais c'est très habile! Mais c'est très bien fait! Mais cela ressemble aux bonnes pièces de chez nous.'"

Paul Fritsch[47]) bestreitet geradezu, daß ein Berlin und eine Berliner Gesellschaft, wie Sudermann sie uns vorstelle — von Ausnahmen natürlich abgesehen —, überhaupt existiert habe; und er folgert daraus, daß der Ostpreuße französische Zustände nach Berlin verpflanzt und in Dumas' Art geschildert habe. So lobenswert die gute Meinung an sich ist, die Fritsch von der Gesellschaft im kaiserlichen Berlin hatte, glaube ich doch wohl, daß wir Sudermann eine bessere Kenntnis der damaligen Verhältnisse in unserer Reichshauptstadt zutrauen dürfen, als sie Fritsch, wahrscheinlich mehr vom Hörensagen, besaß.

Henri Schoen gesteht, daß Sudermanns nahe Beziehungen zum französischen Realismus und Naturalismus ihm den Eingang nach Frankreich wesentlich erleichtern mußten. Für das Pariser Theaterpublikum bedeutete die französische Ader in Sudermanns Wesen und der französische Einschlag in seinen Werken einen Vorzug vor anderen deutschen Dramatikern. Henri Schoen schreibt: Parmi tous les auteurs de

[46]) Jules Lemaître: „Il y a dans ce drame bien des choses qui rappellent Germinal. . . je ne sais comment, l'ensemble de la pièce m'a paru rendre un son moins allemand que français." (Impressions de Théâtres 8ième série.

[47]) cf. Anm. 8 p. 144 s.

l'école réaliste allemande, aucun ne paraît aussi propre à intéresser et à charmer un public français que celui qui va faire objet de cette étude. Par son talent d'observation, comme par l'art de la composition et par la vivacité du style, H. Sudermann se rapproche de nos auteurs contemporains les plus en vogue. Et il devait nous être d'autant plus sympathique qu'il s'est formé, nous le verrons, à l'école de nos écrivains, et qu'il s'est toujours vivement intéressé à tout ce qui se passe chez nous" (p. 30). Als literarisch gebildeter Mann mag Schoen wohl eingesehen haben, daß Sudermanns mehr oder weniger große Aehnlichkeit mit französischen Realisten kaum der richtige Maßstab für seine Beurteilung als deutschen Dichter ist. Darum lenkt er noch rechtzeitig ein und nimmt einige Zeilen weiter alles das wieder zurück, was er eben noch als Grund für Sudermanns Beliebtheit bei einem französischen Leserkreise ins Feld geführt hatte. Er schreibt etwas weiter unten: „Tant que le théâtre allemand vivait de l'imitation de nos auteurs, il ne pouvait avoir pour nous qu'un intérêt très secondaire; car il nous offrait des choses que nous pouvions rencontrer bien mieux décrites chez nos propres écrivains. Tout au plus pouvions nous trouver, dans l'étude de ces imitations, une legère satisfaction d'amour propre, en constatant la faveur dont nos écrivains jouissaient à l'étranger."

Wäre Sudermann nur der litauische Heimatdichter gewesen, so wäre die Kunde von seinem Werke schwerlich bis nach Paris gedrungen. Erst sein an den Franzosen geschultes realistisches Drama ebnete ihm den Weg zum Pariser Theater. An dieser Tatsache kommt auch Schoen nicht vorüber.

Man stellte sich in Frankreich die deutschen Dichter immer noch als weltenferne romantische Schwärmer vor, wie sie Edgar Quinet in seinem Buche „Allemagne et Italie"[48]) schildert, und war erstaunt, in Sudermann den Repräsentanten eines neuen bisher fast unbekannten Deutschland zu finden. Seine Gesellschaftsdramen weckten Erinnerungen an die Zeit des zweiten Kaiserreiches, seine Berliner Sittenbilder regten zu Vergleichen mit den damals in Frankreich herrschenden

[48]) 2 v. Paris 1839.

Verhältnissen an. Dabei fiel natürlich die eigentümliche Wiederkehr gewisser äußerlicher Symptome zuerst auf, und man übersah — in Frankreich wie auch in Deutschland —, daß Sudermanns Menschen ein ganz anderes Lebensgefühl durchpulste als die Helden Sardou's oder Dumas'. Nur wenige Franzosen werden sich für den von innen heraus entstandenen Wandel der Weltanschauung bei Sudermann einen klaren Blick bewahrt haben, und nur im Namen dieser wenigen gilt Schoens Erklärung: „En un mot, Sudermann est bien le poète de son temps et de son pays, et c'est dans la mesure où il est le représentant et le critique de son époque qu'il nous instruit et nous intéresse" (p. 31).

Das Interesse für Sudermann ist in Frankreich bis zu seinem Tode lebendig geblieben. Ein guter Teil seiner Werke ist bald nach seinem Erscheinen ins Französische übersetzt worden. Besprechungen seiner Werke und persönliche Notizen vermittelten die „Revue des deux Mondes", die „Revue Politique et littéraire" und das „Journal des Débats" von Zeit zu Zeit ihren Lesern. Nach seinem unerwarteten Hinscheiden im November 1928 widmete ihm die französische Presse einen warmen Nachruf. Selbst ein in literarischen Dingen nicht gerade auf der Höhe stehendes Blatt wie der „Matin" hielt Sudermanns Tod für wichtig genug, um seine Leser davon zu benachrichtigen. (23. XI. 1928). Dabei wird Sudermann „le grand romancier, dramaturge et poète allemand" genannt und ausdrücklich von ihm festgestellt, daß er in Frankreich für „un des meilleurs écrivains allemands" galt.

Was die allgemeinen kulturellen Verhältnisse in Deutschland dafür ausmachten.

Die Sympathie, die Sudermann in Frankreich genoß, war erst eine Folge seiner eignen Hinneigung zu diesem Lande. Woher kam aber wieder Sudermanns Vorliebe für französische Schriftsteller? Gewiß wurde seine Aufmerksamkeit durch das Studium der Romanistik darauf gelenkt. Aber das ist noch keine genügende Erklärung für seine außergewöhnliche Anteilnahme an französischen Dingen. Hierbei machen sich allgemeine Zeitströmungen geltend, Sudermann

war mit seinem Interesse für französische Kultur und Literatur durchaus nicht tonangebend in Deutschland, sondern er folgte darin nur einem Zuge der allmächtigen Mode. Eigentümlicherweise ging das Erstarken unseres Nationalbewußtseins nach dem siegreichen deutsch-französischen Kriege Hand in Hand mit einer ständigen Zunahme des französischen Einflusses auf unseren Bühnen. Die Vormachtstellung des französischen Realismus in Deutschland wurde erst nach dem Bekanntwerden Ibsens allmählich erschüttert. Zunächst beherrschten die Franzosen die Berliner Bühnen. Das Lessingtheater, das Wallnertheater, das Residenztheater brachten nach dem Vorgange des von Laube geleiteten Wiener Stadttheaters französische Dramen. Augier, Dumas fils, Sardou, Feuillet, Meilhac, Labiche, Scribe, Donnay u. a. besaßen beim deutschen Theaterpublikum einen festen Anhängerkreis, so daß die Aufführungen eines ihrer Werke für die Theaterdirektionen keineswegs ein Wagnis darstellten. Es dauerte nicht lange, da hielten die französischen Boulevarddramatiker in den Hauptstädten der preußischen Provinzen und in den Landesresidenzen ihren Einzug. Dem Schlesier Fedor Wehl, der sich als Direktor des Stuttgarter Hoftheaters sträubte, die Franzosen in sein Repertoire aufzunehmen, kostete diese Weigerung seine Stellung.

In einem Aufsatze: „Die literarische Fremdherrschaft in Deutschland“[49]) hat Julius Schwering ein anschauliches Bild der damaligen, mit der Würde der deutschen Nation unvereinbaren Zustände an den Theatern unserer Großstädte gegeben.

Das théâtre libre des Mr. Antoine gab Gastspiele in Berlin. Harden, Brahm, die Brüder Hart u. a. griffen die ihm zugrunde liegende Idee auf und gründeten die „Freie Bühne“. Das Auftreten Antoine's und seines Ensembles bedeutete auch insofern einen Markstein in der Theatergeschichte, als damit der Boykott durchbrochen wurde, den die französischen Schauspieler nach dem deutsch-französischen Kriege Deutschland gegenüber ausgeübt hatten. Nach Antoine kamen die Brüder Coquelin und Sarah Bernhardt zu

[49]) Kriegsvorräte der Universität Münster i. W., Münster i. W. 1914.

uns. An dem feierlichen Empfange, den der Berliner Presseklub Sarah Bernhardt bereitete, nahm auch Hermann Sudermann teil[50]).

Ein Grund der Vorliebe des deutschen Publikums für französische Dramen ist nach Paul Fritsch[51]): „Une période de stérilité absolue" auf eignem dramatischen Gebiete nach Hebbels und Ludwigs Tode. Er fährt aber fort: „En réalité même si en Allemagne la production théâtrale était suffisante, les Allemands continueraient à jouer des pièces françaises car le public en réclamerait. Jouer des pièces françaises est devenu une tradition dont les Allemands ne veulent plus se passer. Les auteurs dramatiques ont reconnu dans les Français leurs maîtres; la supériorité du theâtre français sur le théâtre allemand est évidente pour tout le monde" (p. 34). Fritsch schließt sein erstes Kapitel mit folgenden Behauptungen, bei denen wahrscheinlich der Wunsch der Vater des Gedankens war: „Cette faveur, dont jouit le théâtre français en Allemagne, est d'autant plus étonnante que les scènes de France n'accordent pas la moindre place aux auteurs allemands: si la France n'avait eu un Antoine et un théâtre libre, jamais peut-être elle n'aurait vu jouer sur son territoire des pièces de Hauptmann, de Sudermann ou de Schnitzler. Les rares représentations de ces pièces allemandes en France ne peuvent entrer en ligne de compte auprès des milliers de représentations qu'on a données de pièces françaises en Allemagne. Si l'on doit en juger d'après la situation actuelle, la France continuera toujours à boycotter ou bien à négliger, le théâtre allemand moderne et L'Allemagne ne cessera de se montrer hospitalière pour la comédie et le drame français."

Mag man von Fritsch's Ausführungen halten, was man will, jedenfalls war, als Sudermann zu schaffen anfing, Deutschland geradezu überschwemmt mit französischen Uebersetzungen. In einem Anhange zu seiner Arbeit hat Fritsch eine lange Liste aller der französischen Dramen aufgestellt, die zwischen den Jahren 1870 und 1906 in Deutschland zur

[50]) Münchener Allgemeine Zeitung vom 4. XI. 1902, Abendblatt.

[51]) cf. Anm. 25

Aufführung gelangten. Neben weniger bekannten Männern betätigten sich auch Heinrich Laube, Ludwig Fulda, Paul Lindau und Oskar Blumenthal als Uebersetzer und Bearbeiter französischer Boulevarddramen für deutsche Bühnen. Angesehene Zeitschriften wie die „Gegenwart", die „Zukunft" und „Nord und Süd" befaßten sich in längeren Aufsätzen mit den französischen Literaturgrößen. Darüber hinaus gab besonders die „Gegenwart" meistens im Anschluß an eine Aufführung eingehende Werkanalysen; die Herausgeber der genannten Zeitschriften, Theophil Zolling, Maximilian Harden und Paul Lindau, waren über das literarische Frankreich wohl unterrichtet und standen außerdem mit französischen Schriftstellern in lebendiger Fühlung. Eduard Engel, Josef Sarrazin, Rud. von Gottschall, Paul Lindau und Heinrich Bulthaupt schrieben Studien, Skizzen und Essays zur modernen französischen Literatur unter dem Eindrucke ihrer weitreichenden Geltung und Wirkung und gaben diese Abhandlungen in Buchform heraus. Uebersetzungen von Maupassant und Daudet wurden in der „Gesellschaft" veröffentlicht.

Uebrigens ist die Kenntnis französischer Literatur bei uns durchaus nicht auf Uebersetzungen beschränkt. Man liest fremde Autoren nach Möglichkeit im Urtext. So erschien z. B. eine Uebersetzung von Flaubert's „Madame Bovary" erst im Jahre 1891 (in Dresden von Josef Ettlinger). Es wäre ein Trugschluß, daraus zu entnehmen, daß man in Deutschland von dem Begründer des realistischen Romans vorher noch nichts wußte. Zola war in Frankreich noch ein ziemlich Unbekannter, da entbrannte in Deutschland schon ein heftiger Meinungsstreit um sein Werk. Als einer der ersten brach M. G. Conrad eine Lanze für ihn. Die Brüder Hart und ihr Kreis befehdeten in der „Deutschen Dichtung" und den „Kritischen Waffengängen" die französische Feuilletonliteratur.

Was alle anzog und beschäftigte, die in den 80er und 90er Jahren die Entwicklung der Literatur mit Teilnahme verfolgten, konnte auch Sudermann nicht unberührt lassen, zumal er, wie erwähnt, von Natur aus dazu neigte, sich von äußeren Ereignissen leicht lenken zu lassen. Es ist selbstverständlich, daß Sudermann die Berliner Theater eifrig be-

suchte. Schon als junger Kandidat stritt er ja mit Hugo Lubliner über Theateraufführungen. Frau Hermine Claar-Delia, der Gattin des Residenztheaterdirektors, hat er sein erstes Drama „Die Tochter des Glücks" gewidmet. Er hatte in Elbing einmal Gelegenheit gehabt, die Schauspielerin als Valentine in Freytags Drama zu bewundern und war seitdem den Gedanken an sie nicht mehr losgeworden. Josef Kainz nahm er in der „Verrohung in der Theaterkritik" gegen Unverschämtheiten der Presse in Schutz. Er scheint im Hause des Schauspielers verkehrt zu haben. Auf Anraten Oskar Blumenthals änderte er den tragischen Ausgang der „Ehre"[52]) ab. Neumann-Hofer, der spätere Direktor des Lessingtheaters, war sein intimer Freund.

Daß Sudermann Uebersetzungen gelesen hat, wissen wir aus seinem eigenen Munde. In einer Berliner Gaststätte kam er als Student mit einem ‚älteren, rundlichen Herrn ins Gespräch, der sich später als bekannter Uebersetzer zu erkennen gab, dessen Namen er bei Reclam oft gelesen hatte. Sudermann mußte dem Uebersetzer ‚Rede stehen über seine Kenntnis etlicher fremder Literaturen'. (Bilderbuch p. 352/53 und 355).

Mannigfaltig waren die Wege, auf denen Sudermann mit französischer Literatur in Berührung kommen konnte. Selbst wenn er der französischen Sprache nicht mächtig gewesen wäre, wenn er niemals Paris besucht hätte, müßte man dennoch die Bekanntschaft mit französischer Literatur bei Sudermann voraussetzen; denn als echtes Kind seiner Zeit und seines Volkes nahm er Anteil an allen Bewegungen und Strö-

[52]) Die „Ehre" hatte ursprünglich fünf Akte. Blumenthal sah in dem sensationell-blutigen Ausgange des letzten Aktes eine Gefahr für den Erfolg des Stückes. Er bestimmte Sudermann, ihn zu streichen. Dieser geopferte Schlußakt sollte in Krolls Ballsälen am Königsplatz spielen. Es sollte der Maskenball stattfinden, an dem teilnehmen zu dürfen Alma im dritten Akte ihren Bruder anfleht. Auf dem Balle sollte es zu einer Begegnung mit dem Verführer Kurt Mühlingk kommen, Robert sollte Kurt erschießen und bei seiner Verhaftung Selbstmord begehen. cf. den Aufsatz „Ein vierzigjähriger Erinnerungstag" von Otto Neumann-Hofer, den dieser zur Erinnerung an die 40jährige Wiederkehr des Tages der Erstaufführung der „Ehre" im Blumenthalschen Lessingtheater in Berlin schrieb. (Lippische Landeszeitung Nr. 277 vom 26. XI. 1929.)

mungen, die ihm bestimmt schienen, dereinst dieser Zeit das Gepräge zu verleihen. Und ein wichtiger Faktor im damaligen deutschen Geistesleben war eben auch die realistische und naturalistische französische Literatur. Nun aber wissen wir sogar aus Sudermanns eigenem Munde, daß er sich mit französischer Literatur beschäftigt, und daß diese Beschäftigung Spuren in seinem Werke hinterlassen hat.

Der bereits genannte André Gide hat in einer äußerst geistvollen Conférence faite à la libre Esthétique de Bruxelles le 29 mars 1900[53]) von dem Geben und Nehmen unter den Jüngern der Kunst gesagt, daß es sich nach dem tragischen Bibelwort vollziehe: Wer hat, dem wird noch dazugegeben werden, wer aber nichts hat, dem wird das wenige, was er hat, noch weggenommen werden. Sehen wir zu, wie es Sudermann ergangen ist.

[53]) abgedruckt in „Prétextes", Paris 1926.

Französisches in Sudermanns Kunst.

Mit dem Scharfsinn des Kriminalisten haben die Kritiker Sudermanns Werke nach französischem Geistesgute durchstöbert. Und wenn sie eingeschmuggelte Waren in seinen Koffern entdeckt zu haben glaubten, denn schrien sie ihr ἕυρηκα! ἕυρηκα ! in alle Winde, als hätten sie eine Entdeckung gemacht, die die des alten Archimedes noch weit in den Schatten stellte. In Wirklichkeit aber ist mit solchen Ergebnissen für die Forschung fast nichts gewonnen. Die eigentliche Arbeit muß jetzt erst einsetzen: nämlich zu untersuchen, welche Bedeutung der Ent- oder Anlehnung im Rahmen des Gesamtwerkes zukommt, ob es sich um die weitgehende Uebernahme eines Planes oder um ein untergeordnetes Motiv handelt, in welchem Sinne sie erfolgt ist, ob sie vereinzelt dasteht, ob sie bewußt oder unbewußt geschah und andere Fragen mehr. Vor allem mußten die Einzelergebnisse einmal im großen Zusammenhange betrachtet werden. Hier haben sich die Kritiker einer schweren Unterlassungssünde schuldig gemacht, und sie luden noch schwerere Schuld auf sich, indem sie gelegentliche gemeinsame Züge bei Sudermann und den Franzosen zu entehrenden Verallgemeinerungen mißbrauchten. Dabei quälten die Kritiker „weder Skrupel noch Zweifel". Sie sahen die Dichtungen Sudermanns für Vexierbilder an, hinter denen in geschickter Verbrämung ein französischer Autor steckte. Oder sie betrachteten das dichterische Kunstwerk als ein Mosaikgemälde; um die Aehnlichkeit mit einem fremden Muster zu erweisen, scheuten sie nicht davor zurück, einzelne Felder willkürlich umzusetzen. So hat Harden z. B. die Szenen und Figuren des Dramas „Johannes" so geordnet und beleuchtet, daß darin die Flaubert'sche Erzählung „Herodias" sichtbar wurde.

Ich lehne eine solche Betrachtungsweise als unwissenschaftlich ab. Es sind dabei dem Irrtum Tür und Tor geöffnet. So ist mir die Aehnlichkeit der Eingangsszenen der Dramen „Mademoiselle de Seiglière" von Sandeau und „So-

doms Ende" von Sudermann aufgefallen. Die Bedienten Jasmin bezw. Rosa haben von ihrer Herrschaft den Auftrag, unerwünschte Besucher abzuweisen. Aber Mr. Bernard bezw. Dr. Weisse wissen sich trotzdem Eintritt zu verschaffen[54]). Es ist zweifelhaft, ob Sudermann diese launige kleine Szene von Sandeau übernommen hat. Sie kann ebenso gut dem Leben abgelauscht sein. „In dubiis pro reo" lautet ein juristischer Grundsatz, und ich stehe nicht an, ihn, wo es angängig scheint, zu Sudermanns Gunsten anzuwenden.

Ich werde also bei meiner Untersuchung nicht so verfahren, daß ich jedes einzelne Werk Sudermanns der Reihe nach heranziehe und die französische Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach passenden Vorbildern durchmustere, sondern ich werde den Novellisten, den Dramatiker und den Romanschriftsteller Sudermann mit entsprechenden französischen Autoren vergleichen.

Die französische Literatur auch nur einer kleinen Epoche ist groß und umfangreich, und darum ist eine Auswahl der heranzuziehenden Schriftsteller dringend geboten. Ich werde mich also auf die Franzosen beschränken, von denen feststeht, daß Sudermann sie gekannt hat, und die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Deutschland eine Rolle spielten. Es werden das in erster Linie sein: Maupassant, Dumas fils, Augier, Sardou und Zola. Selbstverständlich fühle ich mich nicht einseitig an diese fünf Namen gebunden, sondern ich werde gelegentlich auf andere französische Dichter wie Daudet, Flaubert, Feuillet, Sand etc. zu sprechen kommen. Ebenso wird es nötig sein, mitunter auf zeitgenössische deutsche Dichter wie Ernst Wichert, Paul Lindau, Oskar Blumenthal und andere hinzuweisen, die zum Teil wie Sudermann von den Franzosen gelernt haben, um am Kontraste Sudermanns Werk richtig bewerten zu lernen.

Zunächst will ich versuchen, einen Blick in die Werkstätte des schaffenden Künstlers zu tun.

So oft im Bilderbuche Gestalten auftauchen, denen wir schon in Sudermanns Werken begegnet sind, Szenen sich abspielen, die dort in freierer und gelösterer Form Platz ge-

[54]) Mit einer ähnlichen Szene bestreitet übrigens Paul Lindau die Exposition in dem Drama „Johannestrieb".

funden haben, vergißt Sudermann selten, den Leser eigens darauf hinzuweisen. Sieht man näher zu, so sind es fast immer Romane, die Träger persönlichen Erlebnisgehaltes wurden. Das Elternhaus und seine nähere Umgebung, die treusorgende Mutter und der grämliche Vater kehren in „Frau Sorge" wieder, die Elbinger Tante, als deren Pensionär Sudermann seine Gymnasialzeit verbrachte, wird im „Katzensteg" nach Königsberg versetzt. Die Frau Pfarrer Hugenberger mit ihren „entarteten Töchtern" ist unschwer als Frau Kantor Asmussen aus dem „Hohen Liede" zu erkennen. An eine Leichensezierung, die den jungen Dichter aufs Tiefste erschütterte, knüpft die tragische Geschichte Lilis an, der Heldin des letztgenannten Romans. Sudermanns Königsberger Studentenjahre, seine Leiden und Freuden als Fuchs der Landsmannschaft „Littuania" werden neu und wiederholen sich in dem Romane „Der tolle Professor", wo er auch seinen akademischen Lehrern ein Denkmal gesetzt hat. Der tolle Professor selber hieß mit seinem bürgerlichen Namen nicht Sieburth, sondern Quäbiker. Die Pläne zu den verschiedenen Romanen hat Sudermann oft jahrzehntelang mit sich herumgetragen.

Von der Entstehungsgeschichte eines Dramas spricht er wohl auch einmal. Die alten Janikows aus „Sodoms Ende" sollen eigentlich die Eltern eines verbummelten Königsberger Naturwissenschaftlers gewesen sein, und sogar das Urbild des „schönen Willy" will Sudermann mit seinen leibhaftigen Augen gesehen haben, ohne daß wir freilich etwas Näheres darüber erfahren[55]). In Almas Milieu hat er als Student in Berlin gewohnt. Neumann-Hofer hat die Leute gekannt, die Sudermann später in der „Ehre" als Familie Heinecke portraitiert hat[56]). Vom „Johannes" sagt Sudermann dagegen, daß er ihn in den Mußestunden eines Sommers ausgedacht habe (Bilderbuch p. 296). Wahrscheinlich wird beim Drama in weit höherem Maße als beim Roman mit literarischen Einflüssen zu rechnen sein. Schon seiner ganzen Natur nach ist ja das Drama eine weit objektivere Kunstform als der Roman.

[55]) cf. Bilderbch, p. 208.
[56]) cf. den auf S. 48 Anm. 52 zitierten Aufsatz.

Wie ernst es Sudermann mit der Objektivität im Drama nahm, zeigt das Beispiel des „Sturmgesellen Socrates". Das Thema der Tragikomödie hat dem Dichter persönlich sehr nahe gelegen. Trotzdem hat er seine eigene demokratische Anschauung so wenig hervortreten lassen, daß man ihm in der Oeffentlichkeit politisches Renegatentum vorwerfen konnte[57]).

An das Theater fesselte Sudermann eine gewisse Leidenschaft. Er nennt die Bühne eine Hexe, die ihn nicht aus ihren Klauen lassen will. (Bilderbuch p. 229). Andere literarische Arbeiten müssen hinter dem Drama zurückstehen. Sudermann selbst hielt sich für den geborenen Dramatiker. Ich glaube, daß es vor allem ein starker Formtrieb war, der ihn immer wieder zum Drama führte.

Wenn es wirklich zutrifft, daß hinter der Maske des Malers Steffen Tromholt Sudermann selber steckt — und das ist meine feste Ueberzeugung —, dann darf man wohl auch seine Anschauungen über Malerei mutatis mutandis für das Wortkunstwerk werten. Danach wäre es vor allem das „Schmissige", was sein Kennerauge entzückt. An plastisch abgerundeten, mit starker Energie geladenen Menschen hat er seine helle Freude. Wenn es gilt, eine Szene hinzuhauen, Menschengruppen zusammenzuballen, fühlt sich Sudermann in seinem Elemente. Sinnvolle, gedrängte Kürze ist sein Ziel. Alles dies gelang ihm im Drama besser als im Roman. Es ist sonderbar, daß, abgesehen von „Frau Sorge" und dem „Katzensteg", sein ausgeprägtes dramatisches Talent sich in keinem seiner zahlreichen Romane verrät, sowie man es etwa bei dem Erzähler Heinrich von Kleist deutlich spürt.

Die Novelle.

Wie das Drama ist auch die Novelle bei Sudermann an literarische Tradition gebunden. „Mix Bumbullis" wurde zugleich mit zwei anderen Novellen am Berliner Koppenplatz in poetischer Hochstimmung ersonnen. Novellistische Skizzen — Arabesken, wie er sich ausdrückt — gehören zu seinen ersten poetischen Versuchen. Sie fallen noch in

[57]) Hermann Sudermann, „Die Sturmgesellen, ein Wort zur Abwehr", Berlin 1902.

seine Primanerzeit. Sudermann schildert seinen damaligen Zustand so: „Mein ganzes Dasein war ein großer Hymnengesang, ein Taumeln von Extase zu Extase, zugleich aber auch ein höchst praktisches Vorwärtswollen, und was ich an Büchern verschlang, wurde restlos dem Assoziationsstrom zugeführt." (Bilderbuch p. 161).

Im Zwielicht.

Liberale politische Zeitschriften brachten zum ersten Male novellistische Studien von Sudermann. Die besten davon hat er 1897 unter dem Titel „Im Zwielicht" vereinigt und später seinen gesammelten Romanen und Novellen einverleibt. An diese Erstlinge dachte er, wenn er von Skizzen spricht, die eigentlich an der Seine spielen, und die mit Anschauungsmaterial aus französischen Büchern genährt sind.

Da es sich bei den Zwielichtgeschichten um Novellen handelt, wird man wohl als Vorbilder zunächst französische Novellisten in Betracht ziehen müssen. Damals waren zwei französische Meister der kleinen Erzählung modern und wurden in Deutschland viel gelesen: Alphonse Daudet und Guy de Maupassant. Von den beiden gab Sudermann dem jüngeren Maupassant den Vorzug. Der sinnliche Normanne war seiner Natur gemäßer. Er selbst schildert sich in einer der Zwielichtgeschichten mit dem „Neuesten" von Maupassant in der Hand auf der Reise von Frankfurt nach Berlin. Freunde des Dichters versicherten mir, daß er Maupassant sehr hoch schätzte und sich häufig noch im Bett vor dem Einschlafen eine der zahlreichen Novellen des Franzosen zu Gemüte zu führen pflegte.

Es gehörte anscheinend zu Sudermanns Gewohnheit, „bei einer Schale Schwarz" im Café „Bauer" in Berlin Pariser Zeitungen durchzublättern; sicherlich wird er im Feuilleton auf die Namen Daudet und Maupassant ab und zu gestoßen sein. (Bilderbuch, p. 399).

Sudermann war Mitglied eines „Akademisch-literarischen Vereins", dessen Vorsitzender der Studiosus Litzmann war, wohl der spätere Literarhistoriker und Verteidiger unseres Dichters (Bilderbuch p. 348). Berthold Litzmann erwähnt

in seinem Buche „Im alten Deutschland“[58]) diesen Verein, nennt aber Sudermann nicht. Er berichtet über einen Vortrag Ludwig Ganghofers: „Musset's Rolla.“

In früheren Jahren besonders wurde in den literarhistorischen Vorlesungen und Seminaren die neuere und neueste Dichtung notwendigerweise ein wenig stiefmütterlich behandelt, darum suchte man in „literarischen Vereinen“ einen Ausgleich zu schaffen. Man setzte seine Ehre darein, die Werke der jüngsten Autoren zur Diskussion zu stellen. Leicht möglich, daß man auch von den beiden Franzosen gesprochen hat, um die es hier geht. Ist auch bei der allgemeinen Beliebtheit Daudet's in Deutschland die Bekanntschaft Sudermanns mit ihm höchst wahrscheinlich, so läßt sie sich doch nicht mit Sicherheit nachweisen.

Für die innigen Beziehungen zwischen der Natur und dem Menschenleben, die Daudet in den „Contes du lundi“ und Maupassant in zahlreichen Novellen fein herausgearbeitet haben, fehlte Sudermann in den Studentenjahren noch das rechte Verständnis. Ihn lockte der pikante Maupassant. Es wäre töricht, sich dieser Erkenntnis zu widersetzen. Sudermann war eine durch und durch sinnliche Natur, das „Bilderbuch“ und die „Frau des Steffen Tromholt“ sind Zeugen dafür. Man vergesse auch nicht, daß er die Zwielichtgeschichten für den Markt schrieb und sorgen mußte, daß die durch das bestechende Aushängeschild geworbenen Käufer nicht enttäuscht wurden. Bei diesen entre chien et loup stattfindenden Plaudereien kam alles auf das Wie an, das Was spielte nur eine untergeordnete Rolle. Der Inhalt läßt sich in den meisten Fällen mit ein paar knappen Worten wiedergeben. Der Reiz liegt in der raffinierten Aufmachung. Stoffliche Motive konnte Sudermann dazu bei Maupassant nicht entlehnen. Er hätte sofort die ganze Idee einer solchen Novelle übernehmen müssen, und das ging doch nicht gut an. Dafür lernte er bei dem Franzosen die Chronique scandaleuse der Tageszeitungen mit wachen Augen lesen, er lernte die Ohren spitzen, wenn in der Gesellschaft am Nebentisch getuschelt wurde, und schließlich lernte er mit Aufmerksamkeit Romane lesen.

[58]) Berlin 1923, p. 202 s.

Wie beispielsweise Maupassant's „Maison Tellier", werden wohl auch manche der Zwielichtgeschichten gelegentlichen Zeitungsnotizen ihre Entstehung verdanken. Aber auch Selbsterlebtes hat Sudermann in den Novelletten verarbeitet. Die Heldin der Erzählung „Sie lächelt" war als junger Backfisch seine Schülerin, und er hat als Lehrer mit dazu helfen müssen, sie zu einem der beklagenswerten Geschöpfe auszubilden, wie sie ihm später in den Berliner Salons zu Dutzenden begegnet sind. „Es sind etwa 6 Jahre her", so erzählt Sudermann in den Zwielichtgeschichten (p. 66 s.), „da erhielt ich den ehrenvollen Ruf, der einzigen Tochter eines angesehenen Finanzmannes — mehrfacher Millionär glaub' ich — Unterricht zu erteilen. Worin, das war nicht recht ausgemacht, jedenfalls aber sollten Geschichte der Philosophie, Aesthetik, Kunstgeschichte, Mythologie, Literatur, Stilistik und Rhetorik zu den vorerst in Angriff zu nehmenden Disziplinen gehören. Sie finden das ein bißchen reichlich, ich fand dasselbe; aber als ich der gnädigen Frau meine darauf bezüglichen Bedenken aussprach, beruhigte sie mich, indem sie meinte, es käme nicht so sehr darauf an, den Inhalt dieser Gebiete zu erschöpfen, als vielmehr ‚den Geist des jungen, blumengleichen Geschöpfes zu bereichern'. Ich verstand vollkommen, meine Aufgabe war: Praktische Anleitung zum Geistreichsein." Dieselbe Schilderung findet sich im Bilderbuch (p. 302 und s.). Ich sehe von einer Wiedergabe ab und zitiere nur die Worte der Mutter, mit denen sie dem Kandidaten Sudermann einen Wink für die praktische Gestaltung des Unterrichts geben wollte: „Sie müssen sich überhaupt vor Gründlichkeit hüten. Ein gewisser Oberflächenglanz muß über dem allen liegen. Denken Sie, Sie machen eine elegante Tischkonversation, wo man so sprüht."

„La Dame qui rit", die Frau mit dem ewigen Lächeln, erinnert an „L'homme qui rit" von Viktor Hugo, der auch immer lachen mußte, selbst wenn ihm vor verhaltenem Weh das Herz zu brechen drohte. Nur daß die Sudermannsche Kokotte unendlich viel jämmerlicher ist als der arme englische Edelmann, dem als Knaben Zigeuner in teuflischer Lust das Antlitz entstellten; denn bei dem Hugo'schen Helden verbarg sich hinter der ausdruckslosen Maske ein rei-

ches Gemütsleben, Sudermanns Salonlöwin aber war tieferer seelischer Regungen gar nicht mehr fähig. Ihre erstarrten Gesichtszüge waren wirklich nur das Spiegelbild einer abgestorbenen Seele.

Ob Sudermann um die Fäden wußte, die sich von der Novelette „Sie lächelt" zu Viktor Hugo's großen Roman spinnen lassen? Ich mag es nicht entscheiden. Den Dichter Hugo kannte der Ostpreuße, er bestreitet nur, bei ihm in die Lehre gegangen zu sein. Davon kann ja auch hier nicht die Rede sein. Es soll nur gezeigt werden, wie Lesefrüchte aus dem Unterbewußtsein auftauchen, wenn Sudermann „die Feder ansetzte, um niederzuschreiben, was sein Geist ihm eingab." Dafür noch ein anderes Beispiel:

Ist es nicht seltsam, daß eine Frau mit dem Geliebten bricht, weil er bei einer zärtlichen Umarmung vor dem Ball ihre Gesellschaftstoilette ein wenig in Unordnung brachte? Das ist unnatürlich und klingt romanhaft. Eine kleine Episode aus Flaubert's „Madame Bovary" fiel mir ein, als ich die Erzählung „Noli me tangere" las. Wir stehen vor dem Balle im Schlosse Vaubyessard, zu dem der Marquis d'Andervilliers auch den Arzt Charles Bovary und seine Gattin eingeladen hat. Die Tafel ist aufgehoben, und Madame Bovary hat sich in ihr Zimmer zurückgezogen, um sich für den Ball zurechtzumachen. Ihr Gatte befindet sich in ihrer Gesellschaft. „Il la voyait par derrière, dans la glace entre deux flambeaux. Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement tombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure; Charles vint l'embrasser sur l'épaule. — Laisse moi! dit elle, tu me chiffonnes."[59]).

Derselbe Gedankengang liegt der 14 Seiten langen Erzählung von Sudermann zugrunde. Mit einem großen Aufwande von Esprit wird festgestellt, daß man einem Weibe,

---

[59]) „Madame Bovary" édition définitive, Paris 1903, p. 53 s.

„das in der Dämmerung des Toilettenzimmers, beim Rauschen und Rieseln des neuen Festgewandes, beim schmeichlerischen Widerschein des matterhellten Spiegels zu Marmor erstarrte", nicht zu nahe treten dürfe. Diese Weisheit wird an einem praktischen Beispiele illustriert. Dabei verfährt der Dichter analytisch. Ein unglücklicher Liebhaber zermartert sein Hirn, um zu ergründen, womit er die Gunst seiner Herrin verscherzt haben könnte. Hinterher erst erfährt er, daß seine unzeitgemäße Zärtlichkeit sie arg verstimmt habe, er hätte ihr ja beinahe „das ganze Ballkleid zunichte gemacht."

Die ungnädige Zurückweisung, die sich Charles Bovary bei seiner Frau zuzog, hat in deren Widerwillen gegen den mittelmäßigen und bäurischen Mann ihre psychologische Erklärung. Dadurch gewinnt die kleine Szene erst Sinn und Bedeutung. Der Sudermannschen Erzählung fehlt der psychologische Unterbau. Der Dichter hat im Gegenteil alles getan, sie so unwahrscheinlich wie nur möglich zu machen. Er beging weiter den Fehler, das einfache Motiv nach allen Regeln der Kunst zu zerdehnen, wobei von dem ursprünglichen Charme, den es im Flaubert's Roman noch besitzt, ein gut Stück verloren geht.

Es ist wohl anzunehmen, daß das verbreitetste Werk Flaubert's Sudermann bekannt war. In den Zwielichtgeschichten erwähnt der Ostpreuße wenigstens einmal flüchtig Flaubert's Namen. In dem „Römischen Bade" werden die „Klatschsüchtigen" an den Pranger gestellt. Sudermann vertritt die Ansicht, daß diese Kategorie von Menschen in der Großstadt ebensogut zu Hause sei, wie in der Kleinstadt. Ob „Frau Meyer" über Flaubert und Schopenhauer dort, über die Marlitt und Samarow hier „zu schwatzen wisse", mache keinen Unterschied.

Falls Sudermann die Anregung zu der Erzählung „Noli me tangere" wirklich von der „Madame Bovary" empfangen hat, ist er dabei nur dem Beispiele Maupassant's gefolgt. Flaubert's Apotheker Homais, ein Gegenstück zu Goethes Figur aus „Hermann und Dorothea", pflegte besonders am Freitag gern Fleisch zu essen. Maupassant greift diesen Zug auf und schildert in der Erzählung „Mon oncle Sosthe-

nes" (Les soeurs Rondoli)[60]) einen eingefleischten Kirchenfeind, der alljährlich am Karfreitag in lukullinarischen Genüssen schwelgte. Der Curé Burnisien aus dem großen Romane seines „illustre et paternel ami", des „irréprochable maître"[61]) hat es Maupassant derartig angetan, daß er den Auftritt zwischen diesem und Madame Bovary im Pfarrhofe von Yonville in der Novelle „Histoire d'une fille de ferme" (Maison Tellier) geradezu kopiert hat[62]).

Darin ist Maupassant dem jungen Sudermann klar überlegen: Er ist unendlich viel erfindungsreicher als dieser. Nie wirkt er ermüdend. Eine umfassende, tiefe Menschenkenntnis setzt ihn instand, in die geheimsten Falten des menschlichen Herzens seine Schlaglichter zu werfen. Er geht den égarments du coeur unermüdlich nach und deckt sie schonungslos auf. Menschen aller Stände und Temperamente müssen ihre Schicksale erzählen. Dabei ist Maupassant's Darstellungsart von einer erstaunlichen Bildkraft. Der echte Maupassant ist Pessimist. Seine besten Sittengemälde sind von erschütternder Tragik, eingetaucht in wehe Resignation. Maupassant kann seitenlange Reflexionen über die Trost- und Sinnlosigkeit des Lebens anstellen, wie in der Skizze „Solitude" (Mr. Parent). Sein Humor ist gallig und macht eher frösteln als lachen; er kommt aus einer gequälten Seele. Wir haben im Deutschen dafür die treffende Bezeichnung Galgenhumor. Die Spotteufelchen quälen Maupassant bisweilen, und er bedient sich der humoristischen Satire, um Menschlich-Allzumenschliches dem Fluche der Lächerlichkeit preiszugeben.

Sentimentalität und Humor charakterisieren auch den Sudermann der Zwielichtgeschichten. Aber in richtiger Erkenntnis der Grenzen seines Könnens ist er dem Franzosen auf das Gebiet der eigentlichen Sittenschilderung nicht gefolgt, sondern er beschränkt sich auf die Reflexion, um die sich einige magere Anekdoten ranken.

[60]) Die den zit. Maupassant'schen Novellen in Klammern beigefügten Namen geben die Sammlung an, in der sie in der Ausgabe von Louis Conrad (Paris 1912) zu finden sind.

[61]) cf. Dédicace „des Vers" v. 2 de l'édition de Louis Conard.

[62]) Daß auch Abbé Picot aus dem Romane „Une vie" Flaubert's Curé Burnisien nachgebildet ist, sei nebenbei angemerkt.

In der Dämmerstunde, au crépuscule, findet sich der Dichter als ein anderer Dr. Weisse im Salon oder Boudoir einer Freundin ein, um mit seiner überlegenen Lebenserfahrung vor ihr zu glänzen. Er weiß, wie man sich in jeder Lage am besten hilft, wie man der peinlichsten Situation Herr wird; er verficht in allen Fragen den einzig richtigen Standpunkt und kann sich dabei auf eigene oder fremde Erlebnisse stützen. Ein einziges Mal, in der Novelette „Der Gänsehirt", wird der Raisonneur von einer Frau abgelöst. Sonst ist immer der Hausfreund der Wortführer, und er redet seine Partnerin buchstäblich tot. Zwölfmal vollzieht sich derselbe Vorgang. Der Rahmen bleibt, die Bilder wechseln. Aber selbst diese gehören einer und derselben Stilgattung an; sie sind alle auf eine Pointe zugeschnitten. Maupassant ist diese Darstellungsart nicht fremd, man findet sie aber bei ihm keineswegs durchgängig. Maupassant hatte stets das für jeden Erzähler wichtige Grundgesetz variatio delectat im Auge, Sudermann verstieß dagegen. Seine Novelletten sind mehr oder weniger über einen Leisten geschlagen, das wirkt eintönig und verstimmt. Gewiß, auch Maupassant hat eine bestimmte Manier in seinen Contes so wie Heine in seinen Liedern. Wenn man mehrere Erzählungen gelesen hat, erkennt man leicht periodenweise wiederkehrende Schemata, nach denen sie aufgebaut sind. Eine Manier kann man nachahmen. Sudermann hat sich denn auch eine bestimmte Technik Maupassant's angeeignet und sie in den Zwielichtgeschichten praktisch verwertet, wobei er die Eigenart des Franzosen in starker Uebertreibung herausstellte.

Man könnte beinahe schon von einer neuen Sudermannschen Form sprechen; denn alle Charakteristika, die in ihrer Gesamtheit erst Sudermanns eigenartige Form ausmachen, finden sich bei Maupassant kaum in einer Erzählung zusammen. Es ist schade, daß Sudermanns neues Formgebilde so wenig Elastizität bewies und erstarrte.

Maupassant führt den Leser meistens sofort in medias res ein. Der Fall ist aber durchaus nicht unerhört, daß erst ein kleines Wortgeplänkel zwischen zwei oder mehreren Personen stattfindet, aus dem die Erzählung herauswächst. Hinterher kommt der Dichter mitunter auf den Ausgangs-

punkt zurück, die Zuhörer nehmen zu der vorgetragenen Geschichte Stellung, und in der Regel wird der Rahmen mit einer witzigen Wendung geschlossen. Ich gebe zum besseren Verständnis den Inhalt der Erzählung „Une ruse" (Mademoiselle Fifi) wieder, die technisch den Zwielichtgeschichten ziemlich nahe steht.

„Ils bavardaient au coin du feu, le vieux médecin et la jeune malade. . . ." Das Gespräch kommt auf den Ehebruch. Die kurz verheiratete Patientin kann sich nicht vorstellen, daß es Frauen gibt, die mit voraussehender Berechnung ihren Gatten täuschen. Die meisten würden sicherlich in gefährlichen Lagen den Kopf verlieren. Bei den Männern sei das etwas anderes. Der erfahrene Arzt bestreitet die Fähigkeit der Männer, ein Rendez-vous schlau einzufädeln, gibt aber zu, daß manchem in höchster Not ein rettender Gedanke einfalle. Und er erzählt eine Begebenheit aus seiner Praxis, worin er als der Hauptmatador glänzt: „Tenez, je vais vous raconter une petite histoire arrivée à une de mes clientes à qui j'aurais donné le bon Dieu sans confession, comme on dit.". Bei verbotenem Liebesgenusse wurde einst der Galan einer jungen Frau vom Tode überrascht. Der schnell herbeigerufene und eingeweihte Arzt wußte durch seine Geistesgegenwart die schuldige Gattin vor der Entdekkung durch den heimkehrenden Ehemann zu retten. „Le docteur se tut, souriant toujours. — La jeune femme crispée demanda: ‚Pourquoi m'avez-vous raconté cette épouvantable histoire'? — Il salua galamment. ‚Pour vous offrir mes services, à l'occasion'."

Das geschickte Wiederaufgreifen der eingangs entwikkelten Situation gelingt Sudermann nicht so gut wie Maupassant. Versucht hat er es auch, so in der Erzählung „Où est l'homme." Ich muß den Inhalt kurz skizzieren, da der Schluß ohne dessen Kenntnis unverständlich ist:

Glauben und Wissen werden stets miteinander im Streite liegen, bemerkt der vertraute Besucher. Seine Freundin schüttelt ungläubig den Kopf. Sie schwört auf die Wissenschaft. Er ist zwar geneigt, „im Labyrinthe der Taktfragen, der Menschenbeurteilung, der natürlichen Lebensführung" sich der Frau zu unterwerfen, im „Reiche des Begriffes"

aber will er sich die Führung nicht entreißen lassen. Zur Begründung seiner Haltung führt er aus: „Sie wissen, daß, wenn wir irgendwo in der Männerwelt etwas Geheimnisvollem, Unerklärtem und scheinbar Unerklärbarem auf den Grund kommen wollen, wir zu allererst fragen müssen: „Où est la femme?“ Nun das Gegenstück! Wenn ich irgendwo eine Frau ganz und gar in einem x-beliebigen Gedankenkreis aufgehen sehe, wenn ich bemerke, wie sie in der Gesellschaft irgend einen abstrakten Satz mit Inbrunst und Energie verteidigt oder angreift, so frage ich mich stets: „Où est l'homme?“ Tausend gegen eins: ein Wesen männlichen Geschlechts steckt stets dahinter.“ Der Wortstreit mündet schließlich in die Geschichte von dem schönen spanischen Botschaftsattaché ein, der mit Frau v. S. Abende religiöser Erneuerung feierte und ihrer Feindin, der Frau v. R., einen philosophischen Zirkel einrichten half. Da die Salonbesucher der beiden Frauen derartige ‚Ueberspanntheiten‘ nicht lange mitmachten, wurden die für die Abendandacht bezw. philosophische Lektüre festgesetzten Stunden bald eine willkommene Gelegenheit zu heimlichem Liebesspiel für den schönen Attaché. Das ging solange gut, bis die beiden Damen merkten, daß sie von dem Spanier schändlich hintergangen wurden. „Sie sehen, meine verehrteste Freundin, so war der exotische Attaché mit gleichem Opfermut für die beiden feindlichen Mächte des Glaubens und des Wissens tätig. Wer schließlich den Sieg davongetragen? — Ich weiß es nicht. — Wie dem auch sei: le diable n'y perd rien.“

Besser als ein wirkungsvoller Schluß gelingt Sudermann schon eine geistreiche Einführung. Die Erzählung „Noli me tangere“ hebt so an: „Guten Abend! — Mir scheint, Sie haben heute etwas vor. Es duftet im Korridor so eigentümlich nach Eau de Cologne und Bügeleisen. — Auf den Kolonialball wollen Sie gehen? . . . So, so, — adieu! —“ Leider artet, was so verheißungsvoll begonnen, bald in öde Effekthascherei aus.

Einen Mißgriff in der Umrahmung der Kerngeschichte tut auch wohl Maupassant einmal. Die Einleitung ist mitunter ein wenig weit hergeholt, Ich denke z. B. an die Erzählung „Un fils“ (Contes de la Bécasse): Zwei Freunde beobachten, wie der Wind den Blütenstaub eines falschen Ebenholzbaus

mes (faux ébénier) in alle Lüfte weht. Diese Betrachtung wird Anlaß zu einem Gespräche über das traurige Schicksal der unehelichen Kinder und den Leichtsinn ihrer Erzeuger. Immerhin bleibt ein gewisser Zusammenhang gewahrt. Die gleiche Feststellung kann man bei Sudermanns Zwielichtgeschichten beim besten Willen nicht machen. Die Disharmonie zwischen Rahmen und Kerngeschichte wirkt aber noch nicht so störend, wie der gekünstelte Ton der Einleitungen. Es kommt mir vor, als suche Sudermann seine eigene Unsicherheit hinter einem Schwall banaler Redensarten zu verbergen. Der leichte, gefällige Esprit gaulois wird in seinem Munde plump und schwerfällig.

Sein wahres Gesicht zeigt Sudermann nie. Er bleibt hinter der Maske des blasierten Weltmanns verborgen. Weltmann ist er auch meist als Erzähler. Seine Freundin lauscht keinem durch Leid geläuterten Menschen, sondern einem kekken, kleinen Gernegroß, der sich über alle Irrungen und Wirrungen des Lebens erhaben glaubt. Mit beleidigendem Lächeln blickt er auf seine in törichten Leidenschaften verstrickten Mitmenschen von hoher Warte herab. Es gibt eine Illustration zu einem Gedichte von Béranger[63]): Da schaut der Herrgott, auf eine Wolke gestützt, mit einer großen Lampe in der Hand, schmunzelnd auf das Gewimmel und Gekrabbel der Menschenkinder unten auf der Erde. Der Sudermann der Zwielichtgeschichten ist diesem Herrgott manchmal nicht unähnlich.

Die Neigung zum Raisonnieren, die später eine Klippe für den Dramatiker wurde, läßt sich schon in diesen Erstlingsversuchen feststellen. Hier liegt keineswegs eine Einwirkung Maupassant's vor, sondern es machen sich wahrscheinlich schon dramatische Einflüsse geltend. Der Eindruck des Schulmeisterlichen und Lehrhaften entsteht dadurch, daß von zwei Personen, die ein Gespräch führen, die eine gar nicht zu Worte kommen kann, sondern durch das Uebergewicht der anderen erdrückt wird, die ganz allein die Kosten der Unterhaltung trägt. Dieser Fehler ist formaler Natur. Maupassant hat ihn vermieden, da er seine Contes niemals so einseitig angelegt hat. Gewiß hat auch Maupassant die

[63]) Le bon Dieu.

Ich-Form in seinen Contes verschiedentlich angewendet. Beispielsweise gehört die Erzählung „Une bécasse" (Mr. Parent) zu dieser Gattung. Doch ist die Fiktion, daß es sich um einen Dialog handelt, nicht aufrecht erhalten. Es fehlt die leiseste Andeutung, daß der Partner dem Erzähler gegenüber sitzt. Es kann sich ebenso gut auch um einen Brief handeln. Das darf man auch von der phantastischen Novelle „Lui?" (Les soeurs Rondoli) annehmen, obschon hier der ruhige Fluß der Erzählung hin und wieder von rhetorischen Fragen unterbrochen wird. Aber es wird mit keinem Strich irgend eine Oertlichkeit für ein Zwiegespräch entworfen, und der Adressat bleibt derartig schemenhaft, daß man nicht einmal unterscheiden kann, ob es sich um einen Mann oder um eine Frau handelt. Und wieder andere Maupassant'sche Erzählungen gibt es, die auch in der Ich-Form abgefaßt, im übrigen aber dem Stormschen Chronikenstil verwandter sind als Sudermanns Arabesken. Hier wäre z. B. die Novelle „Clochette" (Le Horla) zu nennen. Die für Sudermanns Kleinkunstwerke charakteristische Zweisamkeit in der Ich-Form kennt der französische Erzähler nicht. Dagegen läßt er wohl ab und zu in einer größeren Jagd- oder Tischgesellschaft ein Mitglied ein persönliches Erlebnis zum besten geben. So beginnt die Novelle „L'Attente"[64]) mit den Worten: „On causait, entre hommes, après dîner, dans le fumoir. On parlait de successions inattendues, d'héritages bizarres. Alors Mr. Le Brument, qu'on appelait tantôt l'illustre maître tantôt l'illustre avocat, vint s'adosser à la cheminée. — J'ai, dit il, à rechercher. . . ." und nun erzählt er die Geschichte von dem selbstgerechten Sohn einer unglücklichen Mutter.

Es ist also letzten Endes die Form der Zwielichtgeschichten ein Gefäß, das sich Sudermann — wenn auch in Anlehnung an Maupassant — selbständig geschaffen hat. Aber was in dieser barocken Schale funkelt und glitzert, ist Geist vom Geiste Maupassant's.

Sudermanns „Zwanglose Geschichten" spielen im Zwielicht. Dieses Zwielicht ist aber nicht identisch mit unserer traulichen Dämmerstunde, wo Gegenwart und Vergangenheit in einander fließen, wo das Herz weich und

[64]) Recueil „Boule de suif" in der Edition Flammarion.

weit wird, eine Stunde, die Stimmungen gebiert, wie sie wohl Goethes Zueignung zu seinem „Faust" in unserer Seele auslöst. Diese Stunde, die dem Lichtanzünden vorausgeht, liebte der alte Goethe, und Eckermann suchte ihn gern um diese Zeit auf. Unter dem 25. Oktober 1823 findet sich in Eckermanns Tagebuch die Eintragung: „In der Dämmerung war ich ein halbes Stündchen bei Goethe. Er saß auf einem hölzernen Lehnstuhl vor seinem Schreibtische; ich fand ihn in einer wunderbar sanften Stimmung, wie einer, der vom himmlischen Frieden ganz erfüllt ist, oder wie einer, der an ein süßes Glück denkt, das er genossen hat und das ihm wieder in aller Fülle vor der Seele schwebt." Storm entlockt der Zauber der Dämmerstunde Geheimnisse, die er sonst mit ins Grab genommen hätte. Und der Abglanz dieses Zaubers verbreitet über seine ganze Erzählung einen milden Schein.

Sudermanns Plaudereien im Zwielicht haben nicht die wohltuende und beruhigende Wirkung der alten Dämmerstunde. Das intime Beisammensein von Mann und Weib im Schutze der Dunkelheit weckt geheime Wünsche und Begierden, der Ton der Rede wird gewagt und kühn, da er das keusche Licht des Tages nicht zu scheuen braucht. Aus Furcht vor einem ungewissen Etwas möchten sich die beiden Menschen aneinander schmiegen, aber ein ebenso unbestimmtes Angstgefühl hindert sie, sich von der Stelle zu rühren. Dem unerträglichen Hangen und Bangen in schwebender Pein macht schließlich die Frau ein Ende, indem sie die Lampe bringen läßt. Er ist es nicht zufrieden: „Wie — nach der Lampe wollen Sie klingeln? — Wofür strafen Sie mich so hart? — — Seien Sie gut, liebste Freundin! Wir beide dürfen uns den Luxus schon erlauben, zwischen Sternenschein und Abendröte bei einander zu hocken. . . . Ihnen wird der Puls nicht höher schlagen. Auf ihren Wangen wird kein verräterisches Rot sich schamhaft in der Finsternis verbergen wollen. — — Und was mich betrifft. . . . nun Sie wissen ja, ich bin gut erzogen. . . . ich komme aus ihrer Schule — leider! — Dieser Seufzer, meinen Sie, sei auch schon eine Ungezogenheit! Er galt nicht Ihnen — beileibe nicht— wie dürfte ich das wagen? — Er galt vielmehr dem fallenden Stern dort, der im geeigneten Momente – Sie sahen ihn doch? — Und sahen Sie,

wie er von der kalten, stahlblauen Himmelshöhe sich loslöste, in leuchtendem Bogen niederschoß und in dem Purpur des Abendrots ertrank gleichwie in einem Flammenmeer von Leidenschaft?"

Dieses Zitat steht an bedeutender Stelle in den Zwielichtgeschichten, nämlich am Eingange der ersten Erzählung „Die Sterne, die man nicht begehrt", es hat also sozusagen grogrammatischen Wert. Die Atmosphäre, die uns hier sofort umfängt, hält in allen 12 Novelletten an, sie ist nicht ohne Parallele bei Maupassant. Auch hier werden im Kreise einiger Bonviveurs, im Salon mondäner Damen heikle Themen besprochen. Man jongliert geschickt auf den Grenzen zwischen erlaubt und unerlaubt, ohne eigentlich Gefahr zu laufen, durch einen Fehltritt jemanden zu verletzen. Aus dieser von des Gedankens Blässe angekränkelten Gesellschaft ist der Sinn für das Absolute geschwunden, die Gesetze der Moral müssen sich eine Relativierung gefallen lassen. Trumpf ist allein das galante Abenteuer, und in pikanter Aufmachung verfehlt es selten seine Wirkung.

In der Erzählung „Le Bonheur" (Contes du jour et de la nuit) wird folgende Situation entwickelt: „C'était l'heure du thê, avant l'entrée des lampes. . . . On parlait de l'amour, on discutait ce vieux sujet, on redisait des choses qu'on avait dites, déjà, bien souvent. La mélancolie douce du crépuscule alentissait les paroles, faisait flotter un attendrissement dans les âmes, et ce mot: „amour", qui revenait sans cesse, tantôt prononcé par une forte voix d'homme, tantôt dit par une voix de femme au timbre léger, paraissait emplir le petit salon, y voltiger comme un oiseau, y planer comme un esprit."

Die Liebe scheint kein abstrakter Begriff mehr zu sein, sie hat sich zu einem sehr realen Ding verdichtet, das in greifbarer und sichtbarer Gestalt in der Luft schwebt. Selbst einem so aller irdischen Wünsche ledigen Mann wie Mr. Sylvestre Bonnard aus A. France's Meisternovelle ergreift in der Dämmerung im Beisein einer schönen Frau die Liebe mit sanfter Gewalt. Und was Mme. Gabry, die liebenswürdige Schloßherrin, leicht erschaudern läßt, ist vielleicht nicht nur das Säuseln des kühlen Windes.

Haben die schwarzen Atome der Nacht die weißen Atome des Tages völlig verdrängt, dann schafft das durch einen Schirm

gedämpfte Licht der Lampe eine künstliche Dämmerung. In der Erzählung „La bûche (Mᵉˡˡᵉ Fifi) heißt es: „une seule lampe posée sur le coin de la cheminée versait une lumière molle, ombrée par un abat-jour d'ancienne dentelle, sur les deux personnes qui causaient."

Auch hier liefert natürlich eine Liebesgeschichte den Gesprächsstoff. Der alte Hagestolz mußte einst in früheren Jahren der jungen Gattin eines durch Geschäfte abgerufenen Freundes Gesellschaft leisten. Das kokette Weib hätte den Zögernden beinahe zum Schurken an seinem Freunde gemacht, wenn er nicht durch ein aus dem Kamin fallendes brennendes Holzscheit jäh ernüchtert worden wäre.

Man könnte überhaupt die Liebe das tertium comparationis zwischen Maupassant und Sudermann nennen. Jede Erzählung ist eine neue Variation zu dem großen Grundthema; es gibt kaum eine Ausnahme. Die Liebe steht fast immer im Mittelpunkte des Interesses. Und meistens sind es Opfer ihres Liebesdranges, Menschen, deren Leben durch unglückliche Liebe zerbrochen wurde, die der Dichter vor uns aufruft. Widrige Umstände zwangen die einen zum Verzicht auf Liebesglück, und sie haben sich Zeit ihres Lebens in Sehnsucht verzehrt (Des Hausfreunds Sylvesterbeichte — L'infirme (L'inutile beauté)), andere sind schändlich betrogen worden (Die Freundin — La femme de Paul (Maison Tellier)), andere haben sich durch die Leidenschaft zu Torheiten hinreißen lassen, die sie für immer zum Gespött ihrer lieben Nächsten machten (Der verwandelte Fächer — Ce cochon de Morin (Contes de la Bécasse)), wieder andere haben durch eigene Ungeschicklichkeit ihr Glück verscherzt (Er will sie kennen lernen — L'inconnue (Mr. Parent)). Alle diese Menschen sind grundverschieden, durch Welten von einander getrennt, und doch eint sie wieder die Macht, die ihnen allen zum Verhängnis wurde: die Liebe. Es ist eine ähnlich bunte Gesellschaft wie die, der der Tod in Heines „Buch der Lieder" zum schauerlichen Tanze auf den Gräbern des mitternächtlichen Friedhofs aufspielt.

Dem von der Schule scheidenden Sudermann schrieb sein Direktor die Worte Wilkie Collins' ins Stammbuch: „Life is a comedy to those who think and a tragedy to those who

feel." Sudermann und Maupassant besaßen beide Fähigkeiten; und so wurden ihre Novellen teils Komödien, teils Tragödien der Liebe.

Die Liebe — darin stimmen Maupassant und Sudermann gleichfalls überein — ist die Haupttriebkraft im menschlichen Leben. Wie für die alten Minnedichter, so existiert auch wieder für die Menschen Maupassant's und Sudermanns wahre Liebe nicht in der Ehe, sondern in einer freien, durch keine Bindungen eingeengten Vereinigung von Mann und Weib. Ehe sei eine notwendige soziale Einrichtung, die Liebe dagegen ein göttlicher Instinkt, ohne den das Leben überhaupt nicht lebenswert wäre, belehrt die Großmutter ihre Enkelin in den „Conseils d'une grand' mère" (Maison Tellier), und Sudermann sagt in dem „Verwandelten Fächer: „. . . wenn eines Tages die Liebe aufhörte, so würde ein jedes Geschöpf sich fragen: ‚Wozu soll ich dieses lumpige Leben noch weiter leben?'" Die Liebe ist der Blickpunkt, von dem aus das ganze Leben betrachtet wird.

Die Frau wird zum bloßen Geschlechtswesen herabgewürdigt. Sie ist selig in der Befriedigung ihrer Triebe und zu Tode betrübt, wenn höhere Rücksichten irgendwelcher Art sie zur Enthaltsamkeit zwingen. Maupassant's Frauen kennen innere Hemmungen noch weniger als die Frauen Sudermanns. Bei dem Franzosen gibt es keine ‚Sterne, die man nicht begehren' und vom Himmel herunterholen könnte.

Maupassant's Frauen sind unglücklich, wenn sie nicht reizen. Eine Dame der Gesellschaft, die ohne ihr Wissen längere Zeit einen wegen Notzucht zu lebenslänglichem Zuchthause verurteilten Verbrecher als Kammerzofe in ihrem Haushalte beherbergte, fühlte sich bei der Verhaftung des entwichenen Sträflings dadurch erniedrigt, daß dieser sich nicht auch an ihr vergriffen hatte (Rose (Contes du jour et de la nuit)).

Die Leidenschaft ist nach Maupassant unwiderstehlich. Tugendbolde haben kein Recht, in moralischer Entrüstung auf Gefallene herabzusehen, denn nur ihre schwächere Natur hat sie vor gleichem Schicksale bewahrt (cf. L'Enfant (Claire de Lune)). Eine Ueberwindung des Triebes kraft der Selbstzucht kennt Maupassant nicht. Er vertritt dieselbe Skepsis, die schon in einer Maxime Rochefoucauld's zum Ausdruck

kommt: „Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons."

Maupassant ist in der Wahl seiner Stoffe unbeschränkter noch als Sudermann. Was Maupassant seinen Landsleuten bieten konnte, durfte Sudermann dem deutschen Publikum nicht ohne weiteres vorzusetzen wagen. Insofern wirkt Sudermann neben seinem französischen Vorgänger eigentlich harmlos.

Dadurch, daß Sudermann sich hüten mußte, durch allzu anstößige Schilderungen das sittliche Empfinden seiner kleinen Lesergemeinde zu verletzen und seinen jungen Schriftstellerruf von vornherein zu belasten, kam er ganz von selbst auf den raffinierten Andeutungsstil, der für die Zwielichtgeschichten sehr charakteristisch geworden ist. Er hat aus der Not eine Tugend gemacht, und diese an sich bedenkliche Technik mit Virtuosität gehandhabt. Er arbeitet viel mit Gedankenstrichen, punktierten Linien und Anakoluthen. Man muß häufig zwischen den Zeilen lesen, um hinter den Sinn seiner etwas krausen Phantasie zu kommen. Soweit Sudermann in der direkten Rede unvollendete Sätze, Interjektionen und Pausen verwendet, kann man sagen, daß er naturalistischen Forderungen folgt. Er hat aber von ähnlichen Stilmitteln auch in ausgesprochen epischen Passagen Gebrauch gemacht. Dabei verstößt er gegen die naturalistischen Grundsätze, die es dem Schriftsteller nicht gestatten, seinen Lesern irgendwelche Schilderungen vorzuenthalten. Es war eigentlich niemals Sudermanns Art, sich des Vergnügens, eine Situation behaglich auszumalen, um kleinlicher Bedenken willen zu berauben. Die Lust am Fabulieren hat ihn erst zum Epiker gemacht. Darum ist wohl die Vermutung nicht unwahrscheinlich, daß Sudermann durch die Lektüre ausländischer Schriftsteller mit der ihm wesensfremden Technik vertraut wurde. Als Anreger könnte Maupassant ganz gut gewirkt haben. Er kennt den mit versteckten Andeutungen arbeitenden, lüsternen Stil Sudermanns, wenn er in seinem Gebrauche auch weit sparsamer und zurückhaltender ist als der Ostpreuße. Das hat seinen einfachen Grund darin, daß diese Schreibart für Sudermann zunächst einen Notbehelf bildete, während Mau-

passant nach freien künstlerischen Ermessen mit diesen Stilmitteln schalten und walten konnte.

Es ist stets lehrreich, Uebersetzungen mit dem Urtexte zu vergleichen. So ergab für mich ein Vergleich der Sammlung „La main gauche" mit der Uebersetzung von Ludwig Wechsler[65]) das überraschende Ergebnis, daß der Uebersetzer mit Satzzeichen weit mehr arbeitet, als der Autor selbst. Die Ursache ist in den wenigsten Fällen Willkür von Seiten des Uebersetzers, meistens die Unmöglichkeit, den eigentümlichen, abrupten französischen Stil im Deutschen ohne Hilfsmittel wiederzugeben. Wenn eine Gedankenkette abreißt und eine neue einsetzt, wenn in einer logischen Reihe Zwischenglieder fehlen, oder wenn ein Gedanke über den Satzschluß hinaus zu Ende gedacht werden muß, glaubt der Uebersetzer, solche Erscheinungen durch eine Schraffierung verdeutlichen zu müssen, wo sich der Franzose oft mit einem einfachen Komma, Punkt etc. begnügt. Nicht selten waren sogar schwerfällige Umschreibungen nötig.

Durch diesen Vergleich ist mir erst recht klar geworden, wie eminent französisch Sudermanns Stil in den Zwielichtgeschichten ist. Er hat dieselben realistischen Wirkungen erzielt wie Maupassant, trotzdem das Deutsche bei weitem kein so geeignetes Instrument für solche Experimente ist, wie die prägnantere französische Sprache. Es käme auf den Versuch an, die Zwielichtgeschichten ins Französische zu übertragen. Ich glaube, daß die Uebersetzung kaum große Schwierigkeiten machen würde.

Hinsichtlich der Diktion in den Zwielichtgeschichten kann ich dem Urteile von Georg Brandes nicht beipflichten, der sich dazu so äußert: „Einige dieser Kleinigkeiten erinnern an französische Anekdoten ähnlicher Art, obwohl sie in der Vortragsweise sehr deutsch sind."[66]).

Form, Gehalt und Stil der Zwielichtgeschichten zeigen Sudermann als Schüler Maupassant's. Gleichwohl hat er trotz der erdrückenden Größe des Franzosen nicht gänzlich auf eige-

---

[65]) erschienen bei A. Weichert, Verlagsbuchhandl. Berlin, ohne Jahreszahl.

[66]) cf. „Menschen und Werke", Essays, Frankfurt a. M. 1894, p. 517.

ne Initiative verzichtet. Das geht weniger aus den geringfügigen formalen und stilistischen Eigenheiten hervor, als aus seiner Stoffwahl. Um dem Sudermann der Frühzeit wirklich gerecht zu werden, muß man sich auch die Erzählungen Maupassant's ansehen, für die sich keine Parallelen in den Zwielichtgeschichten finden lassen.

Maupassant hat eine unverkennbare Vorliebe für geistige Grenzgebiete. Sudermann folgt ihm hier nicht, er ist dafür zu nüchtern. Für die pathologische und psychologische Seite in Maupassant's Wesen fehlt dem Ostpreußen ein entsprechendes Organ. Ihm steht nicht die erstaunliche Kraft der Verdichtung seelischer Vorgänge zu Gebote, über die der Franzose verfügt. Perverse Entartungen des Eros und Fälle von Incest (cf. L'ermite (La petite Roque)) bilden niemals das Thema der Zwielichtgeschichten. Die hysterische Johanna aus dem Romane „Es war" ist mit keiner Maupassant'schen Figur auf eine Stufe zu stellen. Im übrigen ist sie eine der unglücklichsten Schöpfungen Sudermanns. Sudermann ist sinnlich, derb, drastisch, aber immer steht er mit beiden Füßen auf realem Boden.

Zu den besten Erzählungen Maupassant's gehören seine Schilderungen aus dem Leben der normannischen Bauern und der Pariser Kleinbürger, die wegen ihrer glänzenden Erfassung der Psyche dieser halbprimitiven Menschen von besonderem Reize sind. Sudermann interessierte die Geistigkeit dieser Volksschichten zunächst nur im Gegensatz zu der anderer Gruppen und Kasten im Volke. Der Gedanke an die unübersteigbaren Schranken, die dem Verkehr von Mensch zu Mensch gesetzt sind und die eine gegenseitige Verständigung häufig unmöglich machen, stimmte ihn nachdenklich. Ihren Niederschlag haben seine Beobachtungen auf diesem Gebiete in der Novellette „Der Gänsehirt" und in dem Drama „Die Ehre" gefunden. Noch stärker als Sudermann scheint Maupassant unter der Unmöglichkeit einer Verständigung der Menschen untereinander gelitten zu haben. In der Skizze „Solitude" (Mr. Parent) stehen die Worte: „. . . . notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude.". Dort ist auch ein Ausspruch Flau-

bert's zitiert: „Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne." Es ist dieselbe Erkenntnis, die nach schweren seelischen Erschütterungen Madame Christiane Andermatt aus dem Roman „Mont Oriol" aufgeht, und die ihren Lebenswillen bricht.

Wie durch jahrelange Trennung und ein Leben unter verschiedenen sozialen Bedingungen eine Scheidewand zwischen Gliedern einer Familie sich auftun kann, hat Maupassant am Beispiele der unehelichen Kinder gezeigt (L'abandonné (Yvette)).

So verschiedenartig Maupassant's Werk ist, allen seinen Schöpfungen eignet ein gemeinsamer Zug, der sie als Kinder seiner Muse sofort kenntlich macht. Seine Entwicklung ist eine geradlinige, bis sie in geistiger Umnachtung ihr erschütterndes Ende fand.

Nicht so bei Sudermann! Im Spiegel seiner Werke hat sein Geist etwas unruhig hin und her Flackerndes. Er irrlichtert auf den verschiedensten Gebieten umher und tritt in allen möglichen Formen in Erscheinung. Daraus geht eines mit Sicherheit hervor: Er hatte keine angeborene Neigung für eine bestimmte Richtung in literarischen Dingen; er war nicht eingeschworen auf eine bestimmte Problemstellung. Nach Oskar Walzel[67]) spricht diese Tatsache nicht gegen den Dichter. ‚Nur der Pedant erwarte, daß ein einzelnes Kunstwerk stets musterhaft einheitliche Verwirklichung eines Typus darstelle.' Dagegen war Sudermann leicht begeisterungsfähig für neu auftauchende Ideen; er griff sie gern auf und münzte sie schriftstellerisch aus. Viele seiner Werke gehen wahrscheinlich auf gelegentliche Einfälle zurück, sie verdanken unberechenbaren Ereignissen des Lebens ihre Entstehung. Es gibt keinen Wendepunkt in seiner dichterischen Entwicklung, er sieht am Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn nicht viel anders aus, als er am Anfange aussah. Von einer Entwicklung kann man bei ihm nach Abschluß seiner Studienzeit nicht sprechen, er hat sich höchstens im Gebrauche seines Handwerkszeuges vervollkommnet. Seine Produktion ist sprunghaft. Das kommt daher, daß die wenigsten seiner Werke „Bruchstücke einer großen Konfession sind".

[67]) Gehalt und Gestalt, Propyläenverlag, Potsdam 1929, p. 10.

Er verfolgte mit seiner Arbeit — vor allem mit der dramatischen — das Ziel, nach Shakespeares Weisung „dem Jahrhundert und dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“[68]). Er wollte mit seinem Werke das ganze Leben seiner Zeit umfassen. Darum kann man ihm keinen ärgeren Vorwurf machen als den, daß seine Menschen Kinder einer längst begrabenen Vergangenheit seien, die obendrein in Deutschland nur dem Hörensagen nach bekannt gewesen sei. Sudermann glaubte im Gegenteil in seinen Zeitromanen und -Dramen den deutschen Menschen der Gegenwart gezeichnet zu haben, denselben, dem Langbehn in seinem „Rembrandtdeutschen“ so eifrig ins Gewissen redet. Er begnügt sich nicht damit, Zeitgestalten zu schaffen, sondern er beachtet auch alle Zeitströmungen und macht die Torheiten der Mode getreulich mit. Das konnte er, weil er die Gabe besaß, mit großer Selbstverleugnung sich in fremde Charaktere und Verhältnisse hineinzudenken und —zuversetzen. Die menschliche und die poetische Natur in ihm gehen keine hypostatische Union ein. Er hat sein eigenes Ich fast ausnahmslos zurücktreten lassen und sich eingelebt in die Welt seiner Dichtung. Diese durch Talent und Uebung befestigte Fähigkeit verließ ihn natürlich nicht plötzlich bei seinen Wanderungen in die Reiche fremder Kunst. Dort gerade wurden Quellen in ihm freigelegt, die allerdings bald von der Oberfläche des Bewußtseins verschwanden, darum aber unterirdisch weiter lebten und umso ungestörter Sudermanns geistige Saat befruchteten.

Die Geschwister.

Von den Zwielichtgeschichten zu den Novellen „Die Geschwister“ führt kein gerader Weg, selbst wenn man den Roman „Frau Sorge“ als Zwischenglied einschaltet. Die Arbeit an der „Frau Sorge“ ist für die „Geschwister“ nicht ohne Nutzen gewesen, mit den Zwielichtgeschichten haben sie nichts gemein. Die Tradition der Zwielichtgeschichten wird später in der „Indischen Lilie“ noch einmal aufgenommen. Vom Einflusse Maupassant's ist in der „einsamen Mühle“ und dem „Wunsch“ nichts mehr zu merken.

[68]) cf. Rede im Saale des Berliner Handw.-Vereins.

„Die Geschwister" erschienen im Jahre 1888, die Zwielichtgeschichten ein Jahr vorher. Die gründliche Loslösung von dem französischen Vorbilde bleibt selbst dann noch eine erstaunliche Leistung, wenn man berücksichtigt, daß die Zwielichtgeschichten schon längst vor 1887 verfaßt worden waren. Sie zeugt von Sudermanns starkem Willen und der autonomen Freiheit, mit der er seinem Werke gegenüberstand. „Die Geschwister" setzen nicht fort, was mit den Zwielichtgeschichten begonnen wurde, sondern sie bilden mit der „Frau Sorge" einen neuen Anfang. Sie sind aus einer veränderten geistigen Haltung geboren. Die Ironie ist verschwunden, die in den Zwielichtgeschichten so unangenehm auffiel. Freilich die „Geschichte der stillen Mühle" endigt noch mit einem schrillen Mißton.

In die leise verhallenden Schlußakkorde klingt es wie fernes Hohngelächter. Von der schönen Müllerin, die Unfrieden stiftend zwischen zwei Brüder trat und schuld wurde an deren Tod in den Wellen des Mühlbachs, heißt es: „Vor ihrem Gewissen galt sie als Mörderin. Ihre Angst trieb sie einem Beichtvater, trieb sie der katholischen Kirche in die Arme. Man sah sie um Kruzifixe rutschen und vor Kirchtüren knien, in der Hand den Rosenkranz drehend, die Stirn an den Steinen blutig geschunden — — — Sie sühnt das große Verbrechen, das sich ‚Jugend' nennt."

Die antiklerikale Tendenz, die aus solchen Worten spricht, ist so gehässig, wie nur je bei Maupassant. Maupassant greift allerdings nie die Kirche selbst an, sondern er belustigt sich nur an der Naivität ihrer Anhänger aus dem Volke und der Einfalt ihrer Vertreter (Un Normand (Contes de la Bécasse), La relique (Melle Fifi) etc.), so daß Zola sogar von der „Maison Tellier" im Figaro (11 juillet 1881) schreiben konnte: „L'écrivain n'a pas eu l'idée de railler la religion; il en a plutôt constaté la puissance."

Bei der Gesamtbewertung der „Stillen Mühle" fällt die Taktlosigkeit Sudermann nicht gerade schwer in die Wagschale, sie wird ausgeglichen durch die hingebende Liebe des Dichters zu seinen Helden. Die innere Anteilnahme, mit der er das Schicksal der drei auf Gedeih und Verderb mit einander verbundenen Menschen gestaltet hat, teilt sich auch dem

Leser mit. Diese Wärme des Tones vermißte man schmerzlich bei den Zwielichtgeschichten. Sie waren nichts anderes als Schulbeispiele für irgend eine These. Darin stimmte Sudermann mit Maupassant überein. Für den Franzosen waren seine Contes nur psychologisch interessante Fälle. Er ist der Arzt, der die Entwicklung eines Krankheitsprozesses verfolgt. Er experimentiert mit seinen Figuren. Er beobachtet mit gespannter Erwartung, wie seine Patienten sich unter bestimmten Bedingungen verhalten. Es ist kein Zufall, daß als Erzähler öfters ein Arzt auftritt. Maupassant's Mitteilungen erregen Staunen, Kopfschütteln, Lachen, selten Mitleid. Wenn seine Worte wirklich einmal den Leser in nachdenklicher und gedrückter Stimmung zurücklassen, dann zerstört er wohl gar selbst diese Wirkung durch eine lächerliche Schlußbemerkung. So in der Erzählung „Une veuve" (Claire de Lune):

Vor dem stürmischen, unfreundlichen Wetter hat sich die Jagdgesellschaft in die angenehm durchwärmten Räume des Herrenhauses geflüchtet. Mit Geschichten will man sich die Zeit vertreiben. Der ewigen Jagdschnurren ist man müde, und deshalb erzählt auf allgemeines Drängen die ehrwürdige Matrone von einem ritterlichen Knaben, der in Liebe für sie entbrannt war und sich das Leben nahm aus Gram darüber, daß man seine Verliebtheit für kindliche Spielerei hielt. „Et, comme on gagnait les chambres pour dormir, un gros chasseur dont elle avait troublé la quiétude souffle dans l'oreille de son voisin: N'est ce pas malheureux d'être sentimental à ce point là!."

Hier wie in der Erzählung „Le loup" (Claire de Lune) verfährt Maupassant mit seinen Lesern ähnlich wie Peer Gynt mit seiner Mutter Aose: Er setzt sie in Furcht und Schrecken, um sich hinterher über ihre Angst lustig zu machen. Maupassant's Biograph E. Maynial berichtet von einer „certaine gaieté malicieuse qui lui inspira de bonne heure le goût de la mystification et le talent de la caricature"[69]).

Vor der übersteigerten Objektivität des Künstlers zu seinem Werke, die der Realismus begünstigt, ist Suder-

[69]) La vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant. deux. éd. Paris 1906, p. 47.

mann bewahrt geblieben. Er hat sich in den „Geschwistern" von realistischen Gewohnheiten abgewandt. Seine Novellen muten eher romantisch an. Das macht nicht nur der schöne Natureingang zur „Stillen Mühle", sondern vor allem die veränderte Menschenbetrachtung. Sudermann gestaltet seine Menschen von innen her, der Realist Maupassant sieht auf ihr Aeußeres und schließt von dort aus auf ihre innere Veranlagung. Sudermann treibt Wesensschau, Maupassant macht Studien nach dem Leben. Darum kommen uns Sudermanns Romanfiguren bei allem Reichtum des Innenlebens so wirklichkeitsfremd vor, fällt es uns so schwer, aus den Tausenden feinster Beobachtungen bei Maupassant eine lebendige, fühlende Seele zu konstruieren. Aus ihrer verschiedenen Stellung zum dichterischen Objekt erklärt es sich, daß Sudermann gern analytisch, Maupassant synthetisch verfährt, wobei — ich muß das ausdrücklich bemerken — analytisch im Sinne der antiken Schicksalstragödie und nicht als psychoanalytisch zu verstehen ist, wie Maupassant diesen Begriff in seiner Abhandlung über den Roman (cf. Pierre et Jean) interpretiert. Sudermann ist Zustandsschilderer, Maupassant gibt Entwicklungen. Die notwendige Spannung, die Maupassant durch die Art seiner Technik auf ganz natürliche Weise erzielt, erreicht der Ostpreuße nur dadurch, daß er Kontraste schafft. Dazu verhilft ihm das Motiv der Wiederkehr, das sich in seinen epischen und dramatischen Werken so häufig findet. In der Novelette „Der Gänsehirt" hat er es zum ersten Male angewandt und in der „Stillen Mühle" seine Wirksamkeit von neuem erprobt. Dieser vielleicht etwas grobe Kunstgriff ist Sudermann jedenfalls gemäßer als die psycho-analytische Methode Maupassant's in seinen Études psychologiques.

In der Novelle „Der Wunsch" hat es der Ostpreuße unternommen — ob angeregt durch die Lektüre Maupassant's, sei dahingestellt —, das langsame Heranreifen sündiger Liebe in einer Mädchenseele zu schildern. Olga Bremer hat eine aufkeimende Neigung zu dem Bräutigam und späteren Gatten ihrer Schwester nicht rechtzeitig unterdrückt, die Leidenschaft gewann Gewalt über sie, und sie vergaß sich soweit, ihrer Schwester den Tod zu wünschen. Ihr Wunsch ging bald

in Erfüllung. Das böse Gewissen aber ließ sie dessen nicht froh werden; sie richtete sich selbst.

Die Idee der Novelle ist nicht neu. Schon in der aus dem Arthurkreise stammenden Erzählung „Geron der Adelich" begegnet uns ein Ritter, der einen an seinem Freunde und dessen Gattin begangenen Gedankenfrevel dadurch büßt, daß er sich selbst entleibt. Wieland hat diesen Stoff neu bearbeitet. Vielleicht kannte ihn Sudermann in dieser Gestalt. In Zolas „Le Bonheur des Rougon" hat Félicité, die Gattin Pierre Rugon's, den Tod des Steuerdirektors Peirotte herbeigewünscht, damit ihr eigener Mann den einträglichen Posten einnehmen könne. Als Peirotte bald darauf wirklich starb, überlief es Félicité eiskalt. Es war ihr, als habe sie Peirotte umgebracht. Auch hier haben wir also dasselbe Motiv.

Maupassant steuert in seinen Études psychologiques mit unheimlicher Konsequenz auf sein Ziel los. Ein Buch wie „Pierre et Jean" zu lesen, erfordert starke Nerven, es wirkt ähnlich zermürbend wie eine Aufführung der „Gespenster" von Ibsen. Von der fixen Idee bis zum Wahnsinn (Le Horla), vom auftauchenden Verdachte bis zur fürchterlichen Gewißheit (Pierre et Jean), vom ersten prüfenden Blick bis zur quälenden Verliebtheit (Notre Coeur) treibt Maupassant seine Helden in ständig sich steigerndem Tempo. Die einzelnen Phasen der Entwicklung werden mit peinlichster Genauigkeit wiedergegeben. Der Epiker Sudermann ist mit einer solchen Unbeirrtheit niemals dem Ausgange seiner Erzählungen zugeeilt. Immer fanden sich Episoden, wo er der Versuchung zu liebevollem Verweilen nicht widerstehen konnte. Das mag eine Schwäche sein, jedenfalls ist es eine verzeihliche Schwäche.

Im „Wunsch" wird das Interesse des Lesers häufig dadurch von der eigentlichen Trägerin der Handlung abgelenkt, daß Nebenpersonen in den Vordergrund treten. Ueberhaupt ist Sudermann handlungsreicher als Maupassant in seinen psychologischen Romanen. Trotzdem der Ostpreuße im „Wunsch" das Schwergewicht mehr als Maupassant in „Fort comme la mort" z. B. auf äußere Vorgänge verlegt hat, erreicht er doch innerlichere Wirkungen als dieser. Maupassant erfaßte nur die Phsysiognomie der Seele, die anderen

ungreifbar über die Gesichter huscht; Sudermann drang noch weiter vor. Wir sehen im „Wunsch" alles äußere Geschehen mit den Augen der Heldin, die Dinge der Umwelt erhalten durch sie eine besondere Note. In „Fort comme la mort" ist alles äußere Geschehen nur Mittel zum Zweck; der Dichter führt seinen Helden ins Leben hinein und mit der gespannten Aufmerksamkeit des Experimentators beobachtet er das Zukken seiner Seele unter dem Einflusse der inszenierten Ereignisse. Man erzählt sich von Lionardo da Vinci, daß er Verbrecher auf die Richtstätte begleitete, um die Todesangst in ihren verzerrten Gesichtern zu studieren. Aehnlich impressionistische Studien bilden die Grundlage von Maupassant's Menschenkenntnis. Edouard Maynial teilt uns eine charakteristische Anekdote mit, die hier Platz finden möge: Désireux d'éprouver les sensations exactes que peut produire, chez un sujet simple, un coup de pied bien placé, il expérimenta moyennant quelque argent, sur une victime complaisante, mais reçut lui-même une râclée instructive d'un autre paysan qui s'était mépris sur la sincérité de ses intensions." (p. 71).

Sudermann läßt in der Novelle „Der Wunsch" seine Heldin für sich selber sprechen. Olga Bremer schreibt nämlich eine Beichte, bevor sie sich durch eine Dosis Opium vergiftet. Sie läßt ihr ganzes Leben vor ihrem Geiste vorüberziehen, und in der Rückerinnerung erscheint es ihr als eine einzige große Vorbereitung auf den Ausbruch ihrer Leidenschaft am Sterbebette der Schwester. Die Jahre, wo ihre Liebe zu dem jungen Robert Hellinger kräftig wuchs und erstarkte, sind ihr in allen Einzelheiten lebendig geblieben, andere, wo diese Liebe von den Sorgen und Kümmernissen des Alltags halb erstickt wurde, sind aus ihrem Gedächtnisse nahezu ausgelöscht und haben nur ein dumpfes Gefühl der Verbitterung über erlittene Schmach und Demütigung in ihr zurückgelassen. So wechseln auch in ihren Bekenntnissen breit ausgemalte Idylle und Bilder von Kummer und Herzensnot mit mageren referierenden Uebergängen.

Der Memoirenstil rechtfertigt die ungleichmäßige Behandlung des Stoffes. Ohne viel Gebrauch von Mörtel hat Sudermann die einzelnen Bausteine seines dichterischen Ge-

bäudes roh aneinandergefügt. Bei näherem Zusehen sind Lücken erkennbar. Damit erreicht aber Sudermann ganz eigenartige Licht- und Schattenwirkungen, die das Auge fesseln. Maupassant's feine Ziselierarbeiten zu betrachten, ist anstrengend und auf die Dauer ermüdend. Freilich die Ueberraschungseffekte, mit denen Sudermann zu Beginn der Novelle billige Erfolge erntet, sind unkünstlerisch.

Das Formproblem hat der deutsche Dichter in der „Stillen Mühle" glücklicher gelöst als im „Wunsch". Er hat es leider nicht beachtet, daß Einfachheit und schlichte Natürlichkeit auch in formalen Fragen höchste Richtschnur sein müssen. Ich glaube, er ist hier ein Opfer der deutschen Originalitätssucht geworden. Ausgehend von der Stormschen Rahmenerzählung geriet er bald auf eigene Wege. Es handelt sich im „Wunsch" um die Auffindung eines Manuskriptes, einen auch bei Storm nicht gerade seltenen Vorgang. Bei Storm haben diese Erinnerungsblätter schon jahrelang in Truhen oder Kassetten unter altem Gerümpel gelegen, ehe ein Zufall zu ihrer Entdeckung führte. Und die Menschen, die in diesen vergilbten und vermoderten Papieren lesen, sind bereits Enkel derer, die dort ihr Leid sich von der Seele schrieben. Bei Sudermann folgt die Entdeckung der Aufzeichnungen Olga Bremers ihrem Tode auf dem Fuße. Aus einem echt menschlichen Rechtfertigungsbedürfnisse heraus hat sie den ihr herzlich zugetanen alten Physikus selbst davon in Kenntnis gesetzt. Und dieser wieder zieht seinen Neffen Robert Hellinger ins Vertrauen, um den mit Selbstmordgedanken sich tragenden jungen Mann von seiner Schuldlosigkeit an dem schrecklichen Unglück zu überzeugen. Während es sich die alten Hellinger beim Leichenschmause wohl sein lassen, schleichen sich Robert und der Physikus in das verwaiste Zimmer der Toten, die bei ihren Verwandten ein kärgliches Gnadenbrot gegessen hatte. Die Bekenntnisse Olgas sind schnell gefunden, und über sie gebeugt, haben die Männer bald alles um sich her vergessen.

Die an sich begrüßenswerte enge Verknüpfung von Rahmen und Kerngeschichte wurde leider nur durch einige Härten gegenüber dem Stoffe erreicht. Eine ganze Reihe von Zufällen mußte zusammentreffen, um die gewünschte Situation

herbeizuführen. Dafür wurde durch die neue Technik im „Wunsch" ein Hinübergleiten der Handlung in ungewisse Weiten vermieden, und der Reiz warmer Lebensnähe gewahrt. Eine allzu große Gefühlsseligkeit, in der Storm in zahlreichen Novellen nur zu gern schwelgt, verbot sich damit von selbst. Sogar in der „Stillen Mühle" geht die Phantasie mit Sudermann in keinem Augenblicke durch, trotzdem hier die romantische Einkleidung leicht dazu hätte verleiten können. Wirklichkeitssinn und Phantasie sind bei dem Ostpreußen in glücklichster Weise gemischt. Ein melancholischer Grundton schwingt vernehmbar in den „Geschwistern", aber er reißt niemals die Führung an sich. Er muß im Gegenteil besonders in der „Stillen Mühle" einer leidenschaftlichen, wilden und aufpeitschenden Melodie, die jäh abreißt, zur Begleitung dienen. Es ist, als wollte der Dichter zeigen, daß sich auch mit Molltönen wuchtige Akkorde anschlagen lassen.

Der romantischen Stimmungen durchaus nicht abholde Maupassant wird gern phantastisch. Die Erzählung „une apparition" erinnert deutlich an E. Th. A. Hoffmanns „Majorat". Sein Hang zum Wunderbaren und Seltsamen führte Maupassant zur Legende, die er nach dem Vorbilde Flaubert's (La légende de St. Julien l'Hospitalier) verschiedentlich gepflegt hat. In den Mittelpunkt stellte er gern den sagenumwitterten Mont St. Michel (cf. z. B. La légende du mont St. Michel (Claire de Lune)). Auf einer Felseninsel an der normannischen Küste ragt dieser Berg weit ins Meer hinein und bietet besonders in mondhellen Nächten, von silbrigem Schimmer umflossen, einen berückenden Anblick. Auf der Flucht aus der unerquicklichen Zeitlichkeit in ein glücklicheres Märchenland winkte dem Dichter Maupassant die Benediktinerabtei auf dem Mont St. Michel wie ein rettender Hafen.

Sudermann hat diese Flucht aus der Zeitlichkeit nicht mitgemacht. Er hat auch nicht wie Maupassant die Torheit des Jünglings von Saïs noch einmal begangen und den Schleier vom Geheimnisse des Lebens zu heben gesucht. Schwere Enttäuschungen sind ihm dadurch erspart geblieben. Er tat nach Goethes Weisung im Faust: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben. . . . Und wo ihr's packt, da ist's in-

teressant." Er nahm die Menschen, wie sie sind, er war froh mit den Fröhlichen und traurig mit den Trauernden, und da er in seinem Werke vieles bringt, findet sich auch für jeden etwas darin. Sudermann wußte, daß man zum Leben und viel mehr noch zum Dichten ein wenig Illusion braucht; und er vermochte in der Tat hinter allen Aeußerungen des Lebens ein Stücklein Poesie zu entdecken. Mit einem heiteren Buche vom Berlin von heute ist Sudermann von uns gegangen. Mit Recht rühmt Heinrich Spiero[70]) in einer Besprechung „Purzelchens" des Dichters „trotz Verkennung und Ablehnung unverbittertes Gefühl für das Leben einer Gegenwart, die von Sudermanns dichterischen Anfangszeiten durch mehr als durch eine zählbare Reihe von Jahren getrennt ist". Die Lebensphilosophie, die in den „3 Reiherfedern" steckt, hat schließlich den Endsieg bei Sudermann davongetragen, nachdem sie allerdings manchen harten Stoß erlitten hatte. Sudermanns Märchendrama „3 Reiherfedern" ist nur eine Allegorie, und die Lehre, die es predigt, ist folgende: Lege keine Scheuklappen vor Deine Augen und jage keinen Phantomen nach, denn das Glück ist allzeit nah. Raabe fügte seinem „Hab' acht auf die Gassen" ein „Blick' auf zu den Sternen" hinzu, das fehlt leider bei Sudermann.

Jolanthes Hochzeit!

Auf dem Wege zu größerer Selbständigkeit, den Sudermann mit den „Geschwistern" erfolgreich beschritten hatte, bedeutet die Novelle „Jolanthes Hochzeit" einen weiteren Fortschritt. Ich begreife es nicht, wie Richard M. Meyer gerade diese Novelle eine „glatte Nachahmung Maupassant's" nennen konnte[71]).

Wieder stehen wir vor einer ganz eigenwilligen Schöpfung, die allen Versuchen zum Trotz sich in keinen Zusammenhang einordnen läßt. Sie ist der künstlerische Niederschlag einer ausgelassenen Laune und scheint in einer glücklichen Stunde aus dem Stegreif niedergeschrieben zu sein. Dafür spricht die mangelnde Ausgeglichenheit der Handlung, unter der lei-

[70]) cf. Literarische Umschau: Beilage zur Vossischen Zeitung vom 25. XI. 1928.

[71]) cf. Velh. & Klas. Mhh. Jahrg. 1905/6, XX. H. 7, „Hermann Sudermann".

der die prächtigen Figuren Jolanthes und des jungen Pütz etwas gelitten haben. Dafür entschädigt aber reichlich ein köstlicher, goldener Humor, wie er in solcher herzerquickenden Frische Sudermann nicht zum zweiten Male gelungen ist. In keiner Sammlung deutschen Humors sollte dieses kleine Kabinettstück fehlen.

Die Komik liegt ebenso in der Situation wie im Charakter der handelnden Personen. Der Witz hat keinen verletzenden satirischen Stachel; er ist zum Teil derb, sehr derb sogar, aber er ist nicht schlüpfrig. Daran kranken Maupassant's Humoresken. Sie sind voller Anspielungen auf geschlechtliche Dinge. Die Komik wird bei dem Franzosen fast ausschließlich durch bedenkliche und zweideutige Situationen bestritten. Von Maupassant's lustigen Geschichten darf man nichts verraten, wenn man dem Leser nicht den ganzen Genuß vorwegnehmen will, der sonst nur noch in dem leichten, flüssigen Stile beruht.

Bei Sudermann bietet die Handlung nichts Außergewöhnliches, denn daß sich ein alter ostelbischer Krautjunker in die junge, hübsche Tochter eines Gutsnachbarn verliebt, bei seiner Werbung von den Eltern des Mädchens seines reichen Vermögens wegen begünstigt wird, seine Eroberung aber zuguterletzt einem glücklichen Nebenbuhler abtreten muß, mag in der Wirklichkeit wie im Roman öfters vorkommen. Daß dagegen bei Maupassant ein unerfahrener Abbé mit seinen Zöglingen in ein Eisenbahnabteil steigt, in dem unterwegs eine Frau niederkommt (En Wagon (Mr. Parent)), daß einem Ehepaar eine reiche Erbschaft winkt, sobald ihre Ehe mit Kindern gesegnet sein wird, was peinlicherweise nicht eintritt (L'Héritage (Miss Marriet)), daß eine scheintote Großmutter heimlich vom Sterbelager aufsteht und plötzlich mitten unter den zankenden Erben erscheint (En Famille (Maison Tellier)), daß eine Witwe sich zwei Dragoner mietet, die an bestimmten Tagen der Woche den verstorbenen Gatten ersetzen müssen (Le Remplaçant (Melle Fifi)), sollte wohl selbst in Frankreich nicht gerade an der Tagesordnung sein.

Die wichtigste Neuerung bei der Novelle „Jolanthes Hochzeit" gegenüber den Zwielichtgeschichten besteht nach der negativen Seite in der Aufgabe des pointenmäßigen Zu-

schnitts und in der Vermeidung von Laszivitäten, nach der positiven Seite in der geschickten Verwendung von Lokalfarbe zur Charakterisierung der handelnden Personen. Die Lösung des Knotens ist das Schwächste an „Jolanthes Hochzeit". Leben gewinnt die Erzählung erst im Munde des Barons von Hanckel-Ilgenstein. Der Humor dieses alten Schwerenöters aber entzieht sich der Wiedergabe.

Formal und stilistisch sind einige Anklänge an die Zwielichtgeschichten festzustellen. Im Stammlokale des Adels einer ostpreußischen Kreisstadt sitzen im Honoratiorenzimmer die Großgrundbesitzer der Umgebung beim Glase Bier. So ungefähr haben wir uns die Gesellschaft vorzustellen, in der Baron Hanckel von seiner Liebe Glück und raschem Ende erzählt, denn der Dichter erteilt ohne weitere Umstände seinem Helden das Wort und überläßt die Ausmalung der Oertlichkeit der Phantasie seiner Leser. Von der urwüchsigen Redeweise Hanckels mag sein Bericht von einem Besuch bei dem Baron Krakow Zeugnis ablegen. Unter dem Baron Krakow stelle man sich einen Mann wie den alten Briest aus Fontanes Roman „Effi Briest" vor. Der Zweck des Besuches war, einen Streit zwischen Krakow und dem Hause Pütz beizulegen:

„Herr Baron zu Hause?" — „Ja, — wen soll ich melden?" „Hanckel, Baron Hanckel-Ilgenstein." — „Bitte, so lange einzutreten."

Ich tret' also ein, . . . alles alt, . . alte Möbel, alte Bilder — wurmstichig, aber gemütlich. Da hör' ich ein Schimpfen durch die Tür!

„Der Aaskerl — der untersteht sich — hat immer mit dem Pütz gehalten, dieses heimtückische Luder."

„Schöner Empfang", denk' ich.

Und Frauenstimmen dazwischen. „Aber Papa!" winselte die eine. „Aber, Mannchen" piepst die andere.

Ei weh! — Na! —

Da kommt er 'rein. Ja, meine Herren, hätt' ich 's nicht eben mit diesen meinen Ohren gehört, — die Hände ausgestreckt, das graue Sündergesicht strahlend — blinzt mit den Dachsaugen schlau und selig.

„Nachbar — Freund — wie glücklich!"

„Sie, Krakow", sag' ich, „nehmen Sie sich in acht, ich hab' eben alles gehört!"

„Was haben Sie gehört, Freundchen, was?"

„Wie Sie mich tituliert haben: Aaskerl, und weiß Gott."

„Na ja", sagte er, ohne auch bloß mit der Wimper zu zucken, „ich sag's ja jeden Tag zu meiner Frau, die Türen taugen nuscht. . . . Aber das müssen Sie mir nicht übel nehmen, alter Freund, ich hab' mich immer geärgert, daß Sie zu dem Pütz gehalten haben. . . . Und, Mann, ich sag' Ihnen, meine Weiber brauen grad so'ne Bowlen wie er. . . Wären Sie man zu mir gekommen. . . Jolanthe!! — das ist nämlich meine Tochter. Jolanthe!! — Das ist der Trost meiner Seele! — Hört nich! — Hört nich! — Hab' ich's nicht eben gesagt, die Türen taugen nichts? . . . Aber jetzt stehen diese Weiber beide hinterm Schlüsselloch! . . . Werdt ihr wohl weg, ihr Kröten! . . . . Hören Sie das Geraschel, wie sie weglaufen? Hä — hä — was! So'n Weiberzeug!"

Meine Herren, da sei nu mal einer beleidigt! Ich kann's nicht — ist mein Fell zu dick? — ich kann's nicht. . . ."

Die in den Zwielichtgeschichten übliche Redetechnik feiert in „Jolanthes Hochzeit" eine Auferstehung. Aber es weht hier ein frischerer Luftzug, als in den stickigen Berliner Salons. Die einer allgemeinen Stimmungsmache dienenden öligen Floskeln aus den Einleitungen der Zwielichtgeschichten tauchen erfreulicherweise nicht in Gestalt von Biertischblüten von neuem auf. Baron Hanckels Zuhörer, die dieser mit „Meine Herren" anredet, machen sich während der ganzen Erzählung nicht ein einziges Mal bemerkbar. Es ist auch nicht so wie in den Zwielichtgeschichten, daß der Erzähler auf stumme Einwürfe seiner Freunde antwortet. Trotzdem ist die von Zeit zu Zeit eingestreute Anrede „Meine Herren" nicht ohne tiefere Bedeutung. Sie enthebt den Dichter der Verpflichtung, uns seinen Helden vorzustellen; denn sie erlaubt es ihm, diesen im Tone der direkten Rede persönlich mit uns verkehren zu lassen. Das trägt natürlich sehr wesentlich zur Belebung der Erzählung bei. Dem Leser wird immer wieder zum Bewußtsein gebracht, daß er eigentlich einem mündlichen Vortrage lauscht. Die möglichen Vorteile einer Rahmenerzählung hat Sudermann hier mit den denkbar einfachsten Mitteln erzielt. Die Sprache ist frisch, grob-

körnig, der Stil ist etwas flatterhaft, aber nicht hinterhältig wie in den Zwielichtgeschichten.

Die Entfernung von den Zwielichtgeschichten bedeutet indirekt eine Abkehr vom Vorbilde Maupassant's. Es besteht alle Ursache, sich dessen zu freuen, ohne daß damit ein abfälliges Werturteil gegen Maupassant ausgesprochen sein soll; denn Werke, die dauern, wird der deutsche Dichter nur dort schaffen, wo er in die eigene Brust greift und im angestammten Volke wurzelt. Sudermann muß anders sein als Maupassant. Aus dem Werke muß man die Kulturgemeinschaft erkennen können, der der Autor angehört. Maupassant's Contes sind auf der ureigensten Domäne der französischen Literatur erwachsen. Als Nachfolger Maupassant's wäre Sudermann zu ewigem Epigonentum verdammt gewesen. Abgesehen davon, daß der Ostpreuße die Gattung der witzigen erotischen Contes niemals zu der Höhe hätte bringen können, die die Franzosen durch Jahrhunderte alte Tradition erreicht haben, würde ihm beim deutschen Publikum die nötige Aufnahmebereitschaft fehlen. Es gibt Dinge, die den Deutschen höchst peinlich berühren, und die der Franzose doch in seiner Sprache ganz ohne Scheu aussprechen darf. Als in dem Roman „Der Zauberberg" Hans Kastorp mit Frau Chauchat auf geschlechtliche Dinge zu sprechen kam, wählte er ganz instinktiv die französische Sprache dazu. In John Galsworthy's „Swan Song" führen Fleur und Jon folgende charakteristische Unterhaltung:

Fleur:

„Take sex — J couldn't discuss sex with you.".

Jon:

„Can you with other people?"

Fleur:

„O! with nearly anyone. Don't frown like that! You 'd be awfully out of it, my dear, in London, or New-York, for that matter."

Jon:

„J hate fluffy talk about sex" said Jon, gruffly. „The French are the only people who unterstand sex. It isn't to be talked about as they do here and in America; it's much too real."

Leider ist Sudermann in der „Indischen Lilie" wieder völlig dem überragenden Einflusse Maupassant's verfallen. Wenn auch nicht gerade auf dem Gebiete der Humoreske, so doch auf dem der ernsten Novelle bewegt er sich wieder als gelehriger Schüler in den von dem Franzosen vorgezeichneten Bahnen. Es ist dies ein Beweis für die aller Berechnung spottende Wandelbarkeit seines Geschmackes. Die „Indische Lilie" ist im Jahre 1911 erschienen, steht also zeitlich den Zwielichtgeschichten ziemlich fern. Trotzdem hat Sudermann, als er 1919 eine Gesamtausgabe seiner Romane und Novellen veranstaltete, die Zwielichtgeschichten und die „Indische Lilie" zusammen in einem Bande herausgegeben. Diese Anordnung empfahl sich nicht nur aus technischen Gründen; dafür sprach noch der weit wichtigere Umstand, daß beide Novellensammlungen ein und derselben Geschmacksrichtung angehören.

Schon bei der Titelwahl verfuhr Sudermann wie Maupassant. Er benannte die Sammlung nach dem Namen der ersten Erzählung die „Indische Lilie". Die meisten der dort vereinigten Novellen würden recht gut unter die Contes Maupassant's passen. Sudermann nähert sich dem Ideengehalte der neuen Novellen nach dem Franzosen im weitesten Maße. Er hat die Welt mit Maupassant's Augen gesehen. Da es sich in der „Indischen Lilie" im Gegensatz zu den Zwielichtgeschichten fast durchweg um längere Erzählungen handelt, hatte der Ostpreuße hier sogar die Möglichkeit, Maupassant'sche Motive frei umzugestalten und auszubauen. Dafür einige Beispiele:

„La rempailleuse" (Contes de la Bécasse) ist die Geschichte einer großen Liebe. In einer Tischgesellschaft hat sich ein Streit darum erhoben, ob man nur einmal oder mehrmals wahrhaft lieben könne. Während es die Männer mit der Liebe so halten wie mit der Trunksucht — wer erst einmal getrunken hat, wird immer von neuem trinken —, neigen die in schwärmerischen Liebesgeschichten belesenen Damen der Ansicht zu, daß man nur einmal im Leben eine große Leidenschaft haben könne. In anderer Weise, als sie erwarteten, ersteht den Damen in einem alten Mediziner ein Verteidi-

ger ihrer These. Er erzählt von der keuschen Liebe einer armen Stuhlflickerin zu einem robusten und prosaischen Apotheker, für den die hündische Anhänglichkeit des Proletarierkindes nur soweit Interesse hatte, als sie ihm klingendes Geld einbrachte, und der im übrigen das treue Wesen samt seiner Liebe verwünschte und verachtete. — Le médecin se tut. Alors la marquise, qui avait des larmes dans les yeux, soupira: „Décidément, il n'y a que les femmes pour savoir aimer."

Daß nur Frauen wahrhaft zu lieben verstehen, beweist auch Sudermanns Novelle „Der Lebensplan". Maupassant's Stuhlflickerin erscheint hier als verlassenes Studentenliebchen. Sie hat ihren zur Waise gewordenen Mediziner durch die Studienjahre hindurchgefüttert, hat sich jeden Bissen vom Munde abgespart, nur damit er seine Verbindungsrechnungen bezahlen konnte, ja sie ist, ein weiblicher Des Grieux[72]), sogar nicht vor Verbrechen zurückgeschreckt, aus Liebe zu ihrem Verlobten. Der ließ sich von ihr ganz gerne umsorgen, aber als er sein Staatsexamen in der Tasche hatte, suchte er sie loszuwerden.

Maupassant ist seiner Vorliebe für das Absonderliche treu geblieben. Seine Stuhlflickerin und sein Apotheker sind Käthchen von Heilbronn und Graf Ritter vom Strahl in modernem Gewande ohne romantisches Beiwerk. Sudermanns „Lebensplan" nimmt den Ablauf so manches alltäglichen Liebesromans, man denke nur an Friedrich Hebbel und Elise Lensing.

Maupassant's Stuhlflickerin hat stets unsere Sympathie, in das Bild Antonie Wiesner's aber, der Heldin der Novelle „Der Lebensplan", hat Sudermann einen höchst bedenklichen Zug gebracht, der uns abstößt. Als nämlich das Mädchen ein Kind ihres Geliebten unter ihrem Herzen wachsen fühlte, suchte sie sich einen Interimsgatten, bis Robert Messerschmidt sein Examen gemacht haben würde. Als diese Zeit gekommen war, beschloß sie, den lästig gewordenen Mann aus dem Wege zu räumen. Da Versuche, ihn zu vergiften, fehlschlugen, dang sie eine Kellnerin, die ihn verführen sollte, damit sie einen Scheidungsgrund gewänne.

[72]) Held des Romanes „Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut" von Abbé Prévost d'Exiles.

Dieses letzte Mittel war auch Maupassant's Frauen nicht unbekannt. Die Erzählung „Sauvée" (La petite Roque) handelt von einer „kleinen Marquise", die von ihrem Gatten durch Eifersuchtsanfälle gequält wurde. Sie bereitete die gerichtliche Trennung planmäßig vor. Sie mietete sich eine Soubrette, die das Verführen gewerbsmäßig betrieb, und bereits nach wenigen Tagen konnte sie ihren Gatten in Begleitung von Zeugen auf frischer Tat ertappen.

Wie das Wetter und die Jahreszeiten auf das menschliche Gemütsleben wirken, bildete von jeher einen Gegenstand eifrigen Studiums für Maupassant. Die Aeußerungen der animalischen Triebe im Menschen sind für ihn geradezu eine Funktion der umgebenden Natur. Der Franzose betrachtete die Menschen so wie Hermann Löns die Tiere des Waldes und Feldes in seinen Tiernovellen. Man lese nur einmal die Novellen „Histoire d'une fille de ferme" und „une partie de campagne" (beide Maison Tellier).

Sudermann tat es Maupassant gleich. Die Novelle „Herbst" schildert das letzte Aufflackern einer halb abgestorbenen Leidenschaft in einem alten Lebemanne, als der Wind die welken Blätter noch einmal von der Erde aufwirbelte, so daß sie eine Weile in der Luft schwebten, um dann in einer Pfütze zu ertrinken. Die Novelle hebt so an: „Es war an einem sonnigen Oktobernachmittage. Durch die Alleen des Tiergartens wälzten sich Menschenströme. Mit der Inbrunst eines Weibes, das sich zum Verlassenwerden reif fühlt, empfing die Riesenstadt die letzte kümmerliche Liebkosung des scheidenden Sommers."

Dieser etwas frivole Vergleich erinnert mich an einige ähnliche, die ich bei Maupassant gelesen habe. In der Erzählung „Un coq chanta" (Contes de la Bécasse) heißt es: „C'était l'automne, la saison rousse. Les feuilles voltigeaient sur les gazons comme des volées d'oiseaux. On sentait trainer dans l'air des odeurs de terre humide, de terre dévêtue, comme on sent une odeur de chair nue, quand tombe, après le bal, la robe d'une femme."

Das Panorama einer morgendlichen Herbstlandschaft in der Normandie begeistert Maupassant unter anderem zu folgenden Worten: „Le soleil enfin se leva devant nous, tout

rouge au bord de l'horizon, et, à mesure qu'il montait plus clair de minute en minute, la campagne paraissait s'éveiller, sourire, se secuer, et ôter, comme une fille qui sort du lit, sa chemise de vapeurs blanches." (Miss Harriet). Ein andermal erscheint ihm die ins Meer untertauchende Sonne als feuriger Liebhaber, dem Thetis ihren zuckenden Leib entgegenstreckt. (Une vie p. 54).

Hier werden sehr deutlich die Grenzen sichtbar, die Sudermann bei aller Verwandtschaft immer noch von Maupassant trennen. Solche Geschmacklosigkeiten, wie sie sich Maupassant in den eben zitierten Vergleichen geleistet hat, finden sich in Sudermanns Novellen jedenfalls nicht. Der Gedanke, sich die Erde als eine alternde Frau vorzustellen, zu der Frühling, Sommer, Herbst und Winter als Liebhaber kommen, ist wohl ursprünglich französisch. In einem kleinen „Lied" betitelten Gedichtchen von Théophile Gautier habe ich ihn ganz durchgeführt gefunden:

1) Au mois d'avril la terre est rose
Comme la jeunesse et l'amour;
Pucelle encore, à peine elle ose
Payer le Printemps de retour.

2) Au mois de juin, déjà plus pâle
Et le coeur de désir troublé
Avec l'Eté tout brun de hâle
Elle se cache dans le blé.

3) Au mois d'août bacchante enivrée,
Elle offre à l'Automne son sein,
Et, roulant sur la peau tigrée,
Fait jaillir le sang du raisin.

4) En décembre, petite vieille,
Par les frimas poudrée à blanc,
Dans ses rêves elle réveille,
L'Hiver auprès d'elle ronflant.
(Emaux et Camées).

Französisch wie die mit Sentimentalität und Erotik arbeitende Naturmalerei ist auch die Schilderung des Lebens und Treibens im Berliner Tiergarten. Man denkt unwillkürlich an die Champs Elysées, die Avenue de la grande Armée

und den Bois de Boulogne, wo sich an schönen Nachmittagen die Pariser Aristokratie ein Stelldichein gibt. Sudermann hat das selbst empfunden, denn er schreibt: „Ein schwarztüpfliches Gewimmel, das heute ein wenig an das Chaos der Champs Elysées erinnerte, füllte die breite, graue Fahrstraße, die sich gradlinig bis nach Charlottenburg erstreckt.

Das Gewühl auf den Champs Elysées hat Maupassant in der Erzählung „A Cheval" (Melle Fifi) geschildert, wo es einem Sonntagsreiter zum Verhängnis wurde. Die Auffahrt der vornehmen Welt im Bois de Boulogne ist in dem Roman „Fort comme la mort" sehr anschaulich wiedergegeben.

Wenn Maupassant im Laufe seiner Erzählungen Pariser Straßen, öffentliche Plätze und Gebäude nennt (cf. Le Rendezvous (La Main gauche)), geht er dabei von der Voraussetzung aus, daß er beim Leser an bekannte Vorstellungen anknüpft. Von der gleichen Voraussetzung geht Sudermann in der „Indischen Lilie" bei Angabe Berliner Oertlichkeiten aus, freilich ohne dieselbe Berechtigung; denn Paris c'est la France, aber Berlin ist nicht Deutschland, zu Sudermanns Zeiten weniger noch als heutzutage.

Der Inhalt der Novelle „Herbst" ist kurz folgender: Durch die zahlreiche Menge der Tiergartenbesucher fuhr in einem eleganten Dogcart Freiherr von Stückrath. Nachdem er bei seiner Maitresse vorgesprochen hatte, schlenderte er zu Fuß in einsameren Gegenden des Charlottenburger Viertels umher. Während er seinem verfehlten Leben nachhing, tauchte vor ihm das Bild einer „kleinen Frau" auf, die mit rührender Liebe an ihm gehangen und die er ohne rechten Grund von sich gestoßen hatte. Er beschloß, sie aufzusuchen, und wurde mit offenen Armen empfangen. Sie hatte ihn während der Jahre der Trennung nicht aus den Augen verloren; alle Rennen, bei denen er mitwirkte, hatte sie besucht und um ihn gebangt wie Anna Karenina um ihren Alexi. Ihre Liebe tat ihm wohl, aber er fühlte nicht mehr die Kraft in sich, ein neues Verhältnis anzuknüpfen, und darum verließ er sie abermals. Er verzichtete endgültig auf höheres Liebesglück.

Ein Gegenstück zu Sudermanns Novelle „Herbst" bietet Maupassant's Erzählung „Au Printemps" (Maison Tellier). Die im Herbst erloschene Liebe erhält im Frühling einen

neuen Antrieb. Maupassant's Conte handelt von einem jungen Manne, der auf einem Vergnügungsdampfer einen Ausflug macht, sich dabei in ein kokettes Mädchen vergafft und ihr folgen will, als sie an einer Haltestelle aussteigt. Er wird aber von einem Mitreisenden gewaltsam zurückgehalten. Dieser erzählt dem verblüfften und ärgerlichen Draufgänger, wie er an einem ebensolchen verführerischen Frühlingstage die größte Dummheit seines Lebens begangen habe, indem er sich von dem Mädchen betören ließ, die heute seine Frau sei: „Oui, monsieur, je dis que, chaque année, le gouvernement devrait faire mettre sur les murs de grandes affiches avec ces mots: ‚Retour du printemps. Citoyens français, prenez garde à l'amour'." Der junge Mann ist gerettet.

Zahlreiche Anknüpfungspunkte bestehen zwischen Maupassant's Roman „Notre coeur" und Sudermanns Novelle „Die indische Lilie". Beides sind Herzensgeschichten; der französische Titel paßte auch auf die deutsche Erzählung. Die Rollen von Mann und Frau sind in beiden Fällen gerade die umgekehrten. Bei Maupassant ist es Mr. André Mariolle, der auf die Liebe Michèle de Burne's wartet, bei Sudermann Frau Alice, die sich nach Herrn von Niebeldingk sehnt. Beider Geduld wird auf eine Probe gestellt, die ihre Kraft übersteigt. André Mariolle gibt das fruchtlose Werben um Michèle de Burne auf und findet Trost in der selbstlosen Liebe seiner Dienerin Elisabeth Ledru, Frau Alice schaut nicht mehr sehnsüchtig nach Herrn von Niebeldingk aus, sondern nimmt mit dem Studenten Fritz von Etzenberg vorlieb. André Mariolle und Frau Alice lieben, ohne tiefe, echte Gegenliebe zu finden; sie ringen sich allmählich zum Verzicht auf den hartnäckig widerstrebenden Gegenstand ihrer Neigung durch und begnügen sich mit Erfolgen, die im Bereiche der Möglichkeit liegen. Michèle de Burne und Herr von Niebeldingk sind Gesinnungsgenossen; was trennend zwischen ihnen steht, bedingt die Verschiedenheit des Geschlechtes. Mächtiger als ihre Liebe ist der Drang nach äußerer und innerer Freiheit und Unabhängigkeit, der sie abhält, sich einem Menschen ganz hinzugeben. Dieser Zug ist dem Wesen des Mannes gemäßer als dem der Frau, wo er erst als Folgeerscheinung einer Ueberzivilisation auftritt.

Und dennoch ist es gerade Herr von Niebeldingk, der — freilich zu spät — seine Unnachgiebigkeit dem geliebten Weibe gegenüber bereut. Seine Trostlosigkeit beim Verlassen ihrer Wohnung, wo er sie in den Armen eines anderen gefunden hat, schildert der deutsche Dichter so: „Noch einen abschiednehmenden Blick warf er auf das dunkle schweigende Haus, wo er die beste Hoffnung seines Lebens soeben zu Grabe getragen hatte. Dann trat er eine lange, traurige Wanderung an durch endlose, mitternächtliche Straßen — zwecklos, ziellos.

Wie Schemen glitten die nächtlichen Erscheinungen an ihm vorbei.

Scheue Dirnen — lärmende Zecher — Benzinflammen — und wieder Dirnen — und hie und da ein einsamer Sinnierer wie er.

Ein brandig übler Geruch wie von verkohlten Pferdehufen schwebte über der Stadt. . . . Staubwolken wirbelten auf, wenn eine Kehrmaschine ihre kreisenden Bürsten an ihm vorüberführte.

Und stiller wurde rings um ihn die Welt. Noch um ein Kleines — und er wäre als einziger übriggeblieben. — —".

Die mitternächtliche Großstadtstraße ist auch nach Maupassant ein rechter Aufenthalt für die vom Glücke Getäuschten. Von einer jungen Provinzlerin, die in Paris um den Traum ihres Lebens betrogen worden ist, schreibt Maupassant: „Elle se sauva, descendit l'escalier, se jeta dans la rue."

„L'armée des balayeurs balayait. Ils balayaient les trottoirs, le pavés, poussant toutes les ordures au ruisseau. Du même mouvement régulier d'un mouvement de faucheurs dans les prairies, ils repoussaient les boues en demi-cercle devant eux; et, de rue en rue, elle les retrouvait comme des pantins montés, marchant automatiquement avec un ressort pareil.

Et il lui semblait qu'en elle aussi on venait de balayer quelque chose, de pousser au ruisseau, à l'égout, ses rêves sa tête la sensation de ce mouvement des balais nettoyant Paris au matin.

Elle rentra, essouflée, glacée, gardant seulement dans surexités.

Et, dès qu'elle fut dans sa chambre, elle sanglota." (cf. Une aventure Parisienne (Melle Fifi)).

Bemerkenswert ist an der „Indischen Lilie" und dem Roman „Notre coeur" noch die straffere Linienführung bei Maupassant gegenüber der in Detailschilderungen sich verlierenden Darstellung Sudermanns.

Seine große Belesenheit in französischer Literatur brachte es mit sich, daß der Ostpreuße in der französischen Vorstellungswelt so gut zu Hause war wie in der seines eigenen Volkes. So war es fast unvermeidlich, daß er bisweilen mit Begriffen arbeitete, die den Franzosen geläufiger sind als den Deutschen. Darauf war schon bei der Novelle „Herbst" hinzuweisen, bei der „Indischen Lilie" ist es mir abermals aufgefallen.

Herr von Niebeldingk, der sich dauernd auf der Suche nach angenehmen Zerstreuungen befand, nahm eines Abends an einer Heimeinweihungsfeier teil. Ueber den Anlaß und die näheren Umstände des Festes unterrichtet uns der Dichter mit folgenden Worten: „Einer seiner (Niebeldingks!) Freunde, der längere Zeit in der Welt herumgezogen war und sich seither bemühte, den Vollblutpariser zu spielen, hatte nach berühmten Lebemannsmustern zur Einweihung seiner neuen Junggesellenwohnung Einladungen erlassen, „pour pendre la crémaillère", wie es — die Volkssitte parodierend — in der Sprache des Snobismus heißt. Er hatte mit einer Anzahl Kavaliere lauter Damen aus der sogenannten „Kunst" zusammengebeten, ganz wie in Paris. Nur die Journalisten waren nicht da, die am andern Morgen den Ruhm des Festes hätten der Welt verkünden können. Das schien aus mehrfachen Gründen in Berlin nicht angebracht." (cf. dagegen Dumas fils „L'Etrangère", Acte I, 1 u. Pailleron, „Le monde où l'on s'ennuie" Acte II, 2). Während man hier noch geltend machen kann, daß es sich um eine Karikatur handelt, ist diese Erklärung in einem anderen Falle in den „Phantasien über einen Teetopf" unmöglich.

Wenn der Dichter am Nachmittage bei einer Tasse Tee ins Träumen versank, geschah es mitunter, daß sich aus dem leise singenden Samowar eine Fee herausringelte und vor ihn hintrat. Thea, so nannte er sie, wurde mit der Zeit seine Freundin. Ihr Erscheinen war jedesmal eine Ueberra-

schung für Sudermann. Als der Dichter seine Geschichte schrieb, lag Theas erster Besuch schon weit zurück, und darum beginnt er seinen eigentlichen Bericht mit den Worten: „Es war vor vielen, vielen Jahren an einem Spätabend zur Epiphaniaszeit." — Die Bedeutung, die Epiphanie innerhalb des Kirchenjahres besitzt, hat es im Bewußtsein unseres Volkes längst nicht. Die Erscheinung des Herrn fällt zeitlich zu nahe an Weihnachten, als daß sich ein eigener Festkreis darum hätte bilden können. Deshalb klingt uns der Begriff Epiphaniaszeit ein wenig fremd ins Ohr, zumal in einer Erzählung ,die das volkstümliche Gewand des Märchens trägt. In Frankreich, wo Weihnachten nicht den Rang eines altehrwürdigen Familienfestes einnimmt, blieb für die Ausgestaltung von Epiphanie weit mehr Raum übrig. Während man am Hl. Abend und an Sylvester in die Restaurants geht, um bei Tanz und kostspieligen Dîners „Réveillon" zu feiern, verbringt man Epiphanie im engen Kreise der Verwandten und Freunde. In den Festkuchen bäckt die Hausfrau einen harten Gegenstand, der dem glücklichen Finder die Königswürde verleiht. Im Volksmunde spricht man von „faire les rois". Maupassant hat in der Conte „Mademoiselle Perle" (Petite Roque) den traditionellen Verlauf des Dreikönigstages geschildert und damit die Geschichte eines Findelkindes verbunden, das an der Fête des rois unter abenteuerlichen Umständen von guten Leuten entdeckt und aufgenommen wurde.

Unvergeßlich sind unseren Kriegern die Weihnachtstage draußen im Felde geblieben, der Comte de Garens aus der Erzählung „Les Rois" (Le Horla) erinnert sich vor allem eines Patrouillenritts am Dreikönigstage. Epiphaniaszeit hat in Frankreich ungefähr denselben Sinngehalt wie unsere Weihnachtszeit; Sudermann wählte Epiphaniaszeit.

Die Grundidee des Märchens Thea stammt übrigens nicht von Maupassant, sondern geht zweifellos auf Charles Dickens' „Christmas Carol" zurück. Wie Ebenezer Scrooge wird auch unser Dichter von einem freundlichen Geiste auf wunderbare und geheimnisvolle Weise in eine ferne Welt getragen. Dickens erfreute sich von der Schule her Sudermanns Schätzung. Der Ausdruck ‚dead as a door-nail', der in einer der ersten Zeilen des „Christmas-Carol" steht, ge-

fiel unserem Dichter so gut, daß er ihn gelegentlich zitiert hat. Rein stimmungsmäßig sind in „Thea" manche Anklänge an Charles Dickens und Oscar Wilde's Tales vorhanden, nur daß die soziale Tendenz bei Sudermann gänzlich fehlt.

Daß der Ostpreuße nicht zum Märchendichter tauge, wurde schon an anderer Stelle dargelegt. Mit „Thea" wird diese Ansicht neuerdings unter Beweis gestellt. Sudermann war viel zu sehr in den großen Zeitproblemen verstrickt, als daß er den Sprung ins Märchenland hätte wagen dürfen. In der Tat war er auch nicht imstande, sich längere Zeit in einem Traumzustande zu halten und ein phantastisches Motiv ganz durchzukomponieren. Reine Melodien befriedigten ihn nicht, dafür war er zu sehr an die Dissonanzen gewöhnt, die dem heutigen Menschen tagtäglich in die Ohren gellen. Es ging Sudermann wie so manchem seiner Zeitgenossen, der fern vom Getriebe der Städte Ruhe und Ausspannung sucht, der aber den Segen der Einsamkeit nicht an sich erfährt, weil er mit seinen Gedanken stets bei den Geschäften weilt, die er zurückläßt. Kein Wunder, wenn es Thea nicht sonderlich bei dem Dichter gefiel. Sie suchte ihn nur sehr selten heim und blieb schließlich ganz aus. Anfangs grämte sich Sudermann über seine Unfähigkeit, die leichte Fee an sich zu fesseln. Er ging zu seinen Freunden und klagte ihnen sein Leid. Die aber lachten ihn nur aus. Der eine, den er bei der Lektüre von Huysmans' Roman „Là-bas" antraf, sagte zu ihm: „— — parlons franchement! — Das is ganz einfach. — Fee is 'n Weib. — Das läßt sich nicht bestreiten. Nu nehmen Sie also von Weibern, was Ihnen vor die Flinte kommt. — Lieben Sie se durch der Reih' nach. Einmal werden Sie dann auch auf Ihre Fee stoßen." Mit diesem Rate war dem Dichter nicht gedient. Der Schmerz um die Entschwundene war noch zu frisch in ihm. Sein Blick verlor die alte Klarheit und er ließ sich von einer Fata Morgana auf Abwege leiten. Aber die Erkenntnis der Gefahr, in der er schwebte, genügte, um ihm seine Besonnenheit wiederzugeben. Die gefährliche Jagd hinter dem Phantom hat dem Dichter einen heilsamen Schrekken eingeflößt und ihn ein für allemal von romantischen Gelüsten geheilt. Sobald er sich wieder in Sicherheit wußte, rief er befreiten Herzens aus: „Vorbei der Spuk! Beendet

die Feenjagd. Eines erkenn' ich: Wer festen Boden unter den Füßen hat, der braucht keine Feen!"

Das ist symbolisch gesprochen. Es ist eine klare Absage des Dichters an die Kunst, die sich anmaßt, außerhalb des Lebens und neben ihm für sich existieren zu können. Sudermann traf diese Entscheidung im Hochgefühl seiner Kräfte, entschlossen den Strom des Lebens einzufangen und in seine Form zu bannen. Dem späten Maupassant gebrach es an der nötigen Lebenskraft zu solchem Wollen. Das Leben reizte seine überspannten Nerven wie das rote Tuch den Stier. Darum kroch er in die Tiefen seines Wesens und belauerte sich selbst, oder er rettete sich in die große Stille der Natur, und die Einsamkeit bevölkerte sich ihm mit phantastischen Gestalten. Am Schlusse der Träumereien „Sur l'eau" schreibt er: „Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi. J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseries, où plutôt j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes qui traversent notre esprit comme des oiseaux."

Thea entspricht also in ihren letzten Auswirkungen keineswegs Maupassant's Denkart. Sie paßt aber andererseits auch nicht recht in die Sammlung „Indische Lilie". Als es sich für Sudermann darum handelte, dem Reclamschen Verlage eine Erzählung zur Veröffentlichung zu überlassen, fiel es ihm nicht schwer, „Thea" und „Fröhliche Leut'", eine unbedeutende Kleinigkeit, aus dem bisherigen Verbande auszulösen.

Es bleiben die Novellen „Das Sterbelied" und „Die leidende Dritte". Das Hauptlicht fällt auf zwei Frauengestalten, die allerdings an Maupassant'sche Figuren nur ganz entfernt erinnern. Die eine, Gattin eines pommerschen Pfarrers, ist eine „inutile beauté", wenigstens hält sie sich dafür. Das Schicksal hat Frau Maria an die Seite eines kränklichen Mannes gefesselt, mit dem sie sich zur Zeit auf einer Badereise befindet. Während sie die Grillen und Launen des Kranken mit Geduld ertragen muß, bleibt ihr gerade noch Zeit, um voll Neid die Entwicklung eines Liebesverhältnisses zu beobachten, die sich vor ihren Augen vollzieht. So schwer sie es auch empfindet, von den Freuden dieses Lebens ausge-

schlossen zu sein, pflegt sie doch ihren Gatten gern und mit Aufopferung, denn sie dankt es ihm, daß er sie durch die Heirat von geistiger Enge befreit und aller Sorge um das tägliche Brot enthoben hat.

Frau Maria ist nicht nach dem Herzen Maupassant's geschaffen. Der Normanne haßte die Tugend, die stets mit einem Auge nach dem Laster schielt. Wäre ihm ein Paar wie Pfarrer Nathanael Pogge und seine Gattin begegnet, er hätte mit Juvenal ausgerufen: Difficile est satiram non scribere. Maupassant's „inutile beauté", die Comtesse de Mascaret, läßt sich von ihrem Gatten nicht tyrannisieren, trotzdem auch sie ebenso wie Frau Maria von Haus aus unvermögend war. Sie beansprucht ein Recht auf Eigendasein und empört sich dagegen, nur die Hörige ihres Mannes zu sein.

Wir Deutsche sind leicht versucht, die französische Nation auf den Aussterbeetat zu setzen, und doch besitzt sie noch „des Hasses Kraft, die Macht der Liebe", das Merkmal ewiger Jugend. Groß im Hasse wie in der Liebe sind auch Maupassant's beste Gestalten, und die Comtesse de Mascaret gehört zu ihnen. In der Leidenschaft liegt ihre Stärke.

Daran fehlt es gerade bei Frau Maria. In ihren Adern rollt kein Tropfen vom Blute Noras oder Magdas. Am ehesten ließe sie sich noch mit Frau Rektor Wiedemann aus dem „Glück im Winkel" zusammenstellen. Aber selbst an diese reicht sie nicht heran, es fehlt ihr der Sinn für weibliche Würde, der Frau Elisabeths Handlungen bestimmt und adelt. Frau Pfarrer Pogge ist keine Persönlichkeit. Ein müdes Sichtragenlassen von den Ereignissen ist ihre hervorstechendste Eigenschaft. Sie sollte sich bei ihrem Schöpfer beschweren, daß er ihr einen so unglücklichen Odem einhauchte, der sie zur Sünde zu feige, zu sittlicher Größe zu schwächlich gemacht hat.

Von der anderen der beiden Sudermannschen Frauen, Gemahlin eines reichen Berliner „Großindustriellen von Weltruf", wird in der Erzählung „Die leidende Dritte" folgendes Bild entworfen: „Geistig wie körperlich gehörte Mara von Karlstadt nicht zu denen, die die öffentliche Beachtung gebieterisch an sich reißen. Feinfühlich bis zur Hautlosigkeit, ein wenig Genießerin, ein wenig Schwärmerin, kokett gerade nur

soweit, als es der gute Ton verlangt und rettungslos in ihren Mann verliebt. Verliebt bis zu dem Grade, daß sie die Erfolge, die ihm, dem aus der Junggesellenzeit her Verwöhnten, bei guter Gelegenheit zu erblühen pflegten, als eine unvermeidliche Folge ihrer glücklichen Wahl wehmütig grollend zwar, doch immerhin mit einigem Stolze hinnahm."

Als freilich eines schönen Tages ihrem Gatten ein besonders auffälliger und andauernder Erfolg erblühte, achtete sie ihres Stolzes nicht, sondern lud seine Maitresse zu einer „Soirée" ein, um dadurch das Verhältnis vor der Welt zu legitimieren. Wie es zu diesem äußersten Schritte kam, und welche Folgen er für das Eheleben hatte, das eben ist der Inhalt der genannten Novelle. Frau Mara Karlstadt bedachte nicht, daß eine Liebe bis zur Selbstaufgabe anstatt ihren Gatten zu entwaffnen ihn nur mit Verachtung gegen sie erfüllen mußte. Ich kann mich einer ähnlichen Frauengestalt in Maupassant's Werk nicht entsinnen. Dieser Typ blieb Sudermann vorbehalten. Er ließ es bei Frau Mara Karlstadt nicht bewenden, sondern hat in Brigitte Senius, der Gattin des Malers Steffen Tromholt, dieselbe Figur zur Heldin seines letzten großen Romanes gemacht. Die Novelle sinkt damit zum Werte einer Studie für den Roman von der Ehe des Malers Steffen Tromholt herab, wobei es gleichgültig bleibt, ob Sudermann bei der Abfassung der Erzählung „Die leidende Dritte" schon an den erst 17 Jahre später erschienenen Roman gedacht hat oder nicht. Wahrscheinlich hat eine Brigitte Senius im Leben Sudermanns eine Rolle gespielt.

An sich ist es noch keine Seltenheit, daß Probleme, die in einer Novelle aufgeworfen worden sind, hinterher in einem späteren Werke noch einmal aufgegriffen werden. Georg Brandes[73]) hat als erster darauf hingewiesen, daß Szenen aus den Zwielichtgeschichten in einzelnen Dramen wiederkehren (Gänsehirt — Ehre; Mustersohn — Sodoms Ende). Während es sich aber in den von Brandes erörterten Fällen um rein sachliche und abstrakte Vergleichspunkte handelt, kommt in dem vorliegenden Falle das persönliche Moment noch hinzu.

---

[73]) „Menschen und Werke, Essays", Frankfurt a. M. 1894, p. 504.

Die zwei zuletzt besprochenen Erzählungen sind ihrem Gehalte nach mehr oder minder eine private Angelegenheit Sudermanns. Sie zeigen, daß der Ostpreuße da, wo er eigene Wege geht, nicht ohne weiteres Wertvolleres schafft als dort, wo er Anlehnung an anerkannte Muster sucht. Formal ist der Dichter über die Zwielichtgeschichten hinausgekommen, was in Anbetracht der seither von ihm gesammelten Erfahrung eigentlich nicht anders zu erwarten war. Aber man darf bei der „Indischen Lilie" in dem Fortschritt gegenüber den Zwielichtgeschichten noch keine Ueberwindung Maupassant's sehen, wie das z. B. bei den „Geschwistern" gestattet war. Es gibt eine ganze Reihe Maupassant'scher Contes, die sich technisch mit Sudermannschen Novellen aus der „Indischen Lilie" eng berühren. Da Sudermann seine Erzählungen in dasselbe Milieu verlegt wie Maupassant, da er auf dieselben Wirkungen abzielt wie dieser, ist es nur natürlich, daß er auch formal an ihm sich bildet. Es ist aber nicht so, daß die Erzählungen aus der „Indischen Lilie" die Struktur derjenigen französischen Contes besitzen, denen sie ideell nahestehen. Wie teilweise schon aus der vergleichenden Werkanalyse hervorging, handelt es sich bei den herangezogenen Maupassant'schen Erzählungen um Gebilde, die ihrem Aufbau nach ein ganz anderes Aussehen haben, als die mit ihnen in Zusammenhang gebrachten Novellen aus der „Indischen Lilie". „Notre coeur" ist eine psychologische Studie, und die übrigen Contes zeigen in ziemlich reiner Ausprägung das Schema der Zwielichtgeschichten. Auch war es, wie erinnerlich, vielfach notwendig, mehrere Contes oft ganz verschiedener Gestalt zu ein und derselben Novelle aus der „Indischen Lilie" in Beziehung zu setzen.

Die „Indische Lilie" besteht größtenteils aus umfangreichen Novellen, die im schlichten Erzählertone sich darbieten. Es handelt sich nicht nur um einen weit ausgesponnenen Witz oder Gemeinplatz, sondern um kleine Wortkunstwerke, bei denen besonders die Dynamik seelischer Schwingungen fein herausgearbeitet ist. Dafür eignete sich die auf weniger komplizierte Wirkung eingestellte Technik der Zwielichtgeschichten nicht mehr; sie wurde deshalb aufgegeben. Die neue Erzählungsweise Sudermanns ist offensichtlich an Maupassant'schen Contes wie der „Boule de suif" und „Mr.

Parent" orientiert. Hier hat der Ostpreuße gelernt, seinen Stoff geschickt einzuteilen und sinnvoll anzuordnen. Bei der Gestaltung des Stoffes ließ der Franzose größte Zweckmäßigkeit walten; alles, was die Geschlossenheit der Novelle zu sprengen drohte, wurde sorgfältig ausgemerzt. Die einzelnen Etappen der inneren Entwicklung werden auch äußerlich zu besonders engen Einheiten zusammengefaßt. Hierbei hatte Sudermann nicht immer eine so glückliche Hand wie Maupassant. Seine Erzählungen sind nicht so gleichmäßig durchgearbeitet wie die Maupassant's. Auf der einen Seite finden sich eingebaute Perioden, auf der anderen eine telegrammstilartige Abfertigung wichtiger zum Verständnis der Handlung notwendiger Vorgänge im Leben der Helden. Herrn von Niebeldingks Zusammentreffen mit Meta, dem Posener Kinde, und ihrem aufdringlichem Onkel stellt, so belustigend es sein mag, eine unerträgliche Störung des Gleichgewichtes in der Erzählung „Die indische Lilie" dar. Frau Mara Karlstadts Liebesverhältnis nach dem zum Scheine überbrückten Konflikt mit ihrem Gatten ist in all seinen Auswirkungen auf die Handlung in der „Leidenden Dritten" nur in ganz ungenügendem Maße ausgewertet worden. Der Stoff wuchs über den Rahmen der Novelle hinaus und erforderte bedenkliche Kürzungen.

Dagegen ist es erfreulich, daß der Dialog nicht mehr illusorisch ist, wie in den Zwielichtgeschichten. Er ist nicht mehr der Ausgangspunkt der Erzählung, sondern eher ein Ziel, auf das hingearbeitet wird. Bei Maupassant ist das noch viel klarer erkenntlich. Rein erzählende Partien wechseln mit dem lebhafteren Dialoge, wobei der Dialog meistens die Entladung einer entstandenen Spannung bringt. Bei der Wortwahl erstrebten Maupassant wie Sudermann möglichste Anpassung an die sprachlichen Sonderheiten der Gesellschaftskreise, denen sie ihre Helden entnahmen. Sudermann versuchte sich sogar in Neuprägungen, die allerdings zu sensationell ausgefallen sind, um einen ungetrübten ästhetischen Genuß zu bieten.

Litauische Geschichten.

Gegen Ende des Krieges erschien Sudermanns letzte Novellensammlung, die „Litauischen Geschichten". Es sind

Heimatnovellen. Niemand hat je daran gedacht, sie an Maupassant'sche Contes heranzurücken. Ein Blick auf den Titel genügte, um eine derartige Gegenüberstellung als zwecklos und unpassend erscheinen zu lassen. Nach landläufiger Ansicht ist Heimatkunst etwas „Urdeutsches". Dem unitaristisch eingestellten Franzosen, so glaubt man, fehlt die innere Verbundenheit mit der heimatlichen Scholle, die Voraussetzung aller wahren Heimatkunst. Er hat unserer Heimatdichtung nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Maupassant's Lebenswerk beweist, daß dem nicht so ist. Der französische Dichter hat stets mit großer Liebe an seiner Heimat gehangen und aus ihrem Antaeusboden seine besten Kräfte geschöpft (cf. die Aufzeichnungen des „Horla", den Maynial nicht zu Unrecht mit Maupassant identifiziert hat.) In Rouen haben ihm seine dankbaren Landsleute ein Denkmal gesetzt. Maupassant's normannische Bauernnovellen sind Heimatkunst im wahrsten Sinne des Wortes und Sudermanns „Litauischen Geschichten" durchaus ebenbürtig.

Ich gehe nicht soweit, anzunehmen, daß der Ostpreuße erst durch seinen französischen Vorgänger auf das Volkstum als Fundgrube poetischer Werte aufmerksam gemacht worden ist. Eines solchen Hinweises von Maupassant's Seite bedurfte es kaum, dafür lag dem Deutschen die Welt, die seine Heimat umschließt, viel zu nahe. Der Verfasser der „Frau Sorge" brauchte die litauische Moorlandschaft und ihre hart um die Notdurft des Lebens ringenden Bewohner nicht erst zu entdecken.

Und doch muß es einmal eine Zeit gegeben haben, wo die Heimat ihm fremd geworden war. In hochmütiger Verblendung hat er einst als junger Student Königsberg den Rükken gekehrt. „Die enge Provinzhauptstadt konnte als Wirkungskreis für mich fortan nicht mehr in Frage kommen. Für Männer wie Felix Dahn und Ernst Wichert mochte sie gut genug sein. Ich hatte die Pflicht, mir ein größeres Königreich zu suchen", schreibt er voll Selbstironie im Bilderbuch (p. 232). Solcher Stolz blieb nicht ungestraft. Längere Zeit war die Heimat für ihn eine terra incognita, und ihr Neuauftauchen an seinem geistigen Horizonte empfand er als eine wunderbare Erlösung von unerklärlicher Blindheit.

Die Anregung zu seinen „Litauischen Geschichten" mag Sudermann wohl von der gleichnamigen Novellensammlung seines so verachteten Landsmannes E. Wichert empfangen haben. Wenn also auch ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Maupassant's normannischen Erzählungen und Sudermanns „Litauischen Geschichten" nicht besteht, gibt es doch Gründe genug, um von einem Vergleich der beiden Werke neue Einsichten in Sudermanns Eigenart zu erhoffen. Maupassant's Verwandtschaft mit Sudermann ist kaum mehr zu bestreiten. Es muß also interessant sein, zu untersuchen, wie sich die beiden Schriftsteller mit demselben dichterischen Vorwurf abgefunden haben, zu dem sie unabhängig von einander gelangt sind.

Beide Dichter fühlten sich hingezogen zu schlichten Naturkindern, deren Tun und Lassen sich nicht nach dem Sittenkodex des modernen Kulturmenschen regelt. Nicht Neugier lockte Sudermann, in die niedrigen Katen der Bauern hinabzusteigen. Er fühlte sich vielmehr brüderlich mit ihnen verbunden. Er sah in ihnen sein früheres Ich in seiner ursprünglichen Wildheit ohne die Zwangsjacke der Etikette und des sogenannten „guten Tones". Die auf dem Lande noch herrschende gesunde Sinnlichkeit gefiel ihm. Das Triebleben war hier noch nicht raffiniert überfeinert und seinem natürlichen Zwecke zuwider ein Mittel zur Aufpeitschung überreizter Nerven geworden. Starke, erdgebundene Menschen schritten über den großscholligen Lehmboden, stiernackig die Männer, wiegenden Ganges die Frauen mit den breitausladenden Hüften. Rotznasige Gören tummelten sich um die elterlichen Gehöfte, und die Jüngsten verdröselten ihre ersten Jahre festgenestelt an der Brust der Mutter. Gar nicht genug tun kann sich Sudermann in der Schilderung solchen vollsaftigen Menschentums. Er wird dabei geradezu sprachschöpferisch. Eine ganze Reihe schmückender Beiworte hat er sich geschaffen in dem Bestreben, immer neue Seiten an dem ostpreußischen Landvolk herauszukehren. Ich möchte ihn hier einen aus der malerisch-mythischen in die dichterisch-bäuerliche Ebene versetzten Rubens nennen.

Die „Litauischen Geschichten" gliedern sich organisch an die großen ostpreußischen Romane des Dichters an. Auch

Gestalten wie Regine aus dem Roman „Der Katzensteg" und Leo Sellenthin aus dem Roman „Es war" sind wirklich mit dem Herzblute des Dichters genährt.

Das deutsche Volk stellte sich Sudermann nicht als ein geschlossenes Ganzes dar, sondern als eine nach Art der Inder in eine Unzahl von Kasten auseinanderfallende Vielheit. Jede dieser Kasten hat ihre eigenen Begriffe von Ehre, Recht und Pflicht. Sudermann bevorzugte das einfache Landvolk wegen der Geradheit seiner Denkart und der Ehrlichkeit in seinen Gefühlen. Selbst die geistige Oberschicht hat sich in der unverdorbenen ländlichen Umgebung ihre aufrechte Gesinnung erhalten. Diese Menschen sind nicht schlecht, wenn auch auf manchen die Berührung mit städtischer Kultur nicht ohne schädlichen Einfluß geblieben ist. Dazu kommt, daß sie wie die meisten primitiven Menschen sehr impulsiv handeln. In erregtem Zustande werden sie zu allem fähig. Aber mit Vorbedacht ein Verbrechen auszuführen, sind die wenigsten von ihnen imstande, wobei man sich allerdings vor Augen halten muß, daß unsere Vorstellung von einem Verbrechen sich nicht immer mit der ihrigen deckt. Im Grunde ihres Wesens sind sie gutherzig und haben ein weiches Gemüt, so Leo Sellenthin, so Ansas aus der „Fahrt nach Tilsit", so Miks Bumbullis. Die Motive ihrer Handlungen lagen für den Dichter offen zutage. Er las in ihren Seelen wie in einem aufgeschlagenen Buche.

Auch Maupassant hat sich bei aller Vorliebe für schwierig gelagerte psychologische Fälle einen offenen Blick für die gröberen Reize der ländlichen Psyche bewahrt. Eingestreut in seine Novellensammlungen finden sich immer wieder ländliche Genrebilder. Mit dem Ostpreußen gemeinsam ist Maupassant die scharfe Erfassung des Typischen. Das zeigt eine Gegenüberstellung seiner Fille de ferme (cf. „Histoire d'une fille de ferme" (Maison Tellier)) mit Sudermanns „Magd".

Beide Mädchen folgen blindlings dem ihnen innewohnenden Instinkte. Von dort kommt ihre Sicherheit im Handeln, dort ist der Angelpunkt ihrer in sich ruhenden Kraft. Verläßt sie in schwierigen Lebenslagen ihr innerer Führer, so werden sie ängstlich und verwirrt; und wo ein guter Mutter-

witz nicht noch hilft, bleibt als letzter Ausweg nur der Gang ins Wasser. Der Gutsherr darf nicht nur verfügen über ihrer Hände Kraft, ihm stehen auch Ansprüche auf ihren Körper zu. Kommt es einmal zum Heiraten, so gehören sie dem Manne, der sie mit dem Rechte des Stärkeren besessen hat. Ihm dienen sie in treuer Ergebenheit.

Die Religion spielt in ihrem Leben nur eine sehr nebensächliche Rolle. Sie ist ihnen kein Herzensbedürfnis. Wenn bei Taufe, Hochzeit und Tod die Religion in Erscheinung tritt, werden die kirchlichen Vorschriften als durch das Herkommen geheiligte Bräuche getreulich gehalten, genau so wie auch die alten Volksfeste jahraus, jahrein gefeiert, zäh festgehaltene Sitten von Geschlecht zu Geschlecht überliefert werden. Aber die Erkenntnis der symbolischen Bedeutung der kirchlichen Riten fehlt. Anders als bei Sudermann sind die Landpfarrer bei Maupassant gänzlich ungeeignete Persönlichkeiten, das Volk aus seiner religiösen Gleichgültigkeit aufzurütteln. Es sind behäbige Gesellen, die gern gut essen und trinken und deren Hauptarbeit darin besteht, der Dorfjugend den Katechismus einzudrillen. Für die seelischen Nöte der ihrer Obhut anvertrauten Pfarrkinder haben sie kein Verständnis, den mit einer gewissen Bauernschlauheit begabten Abbé Picot aus „Une Vie" etwa ausgenommen. Ihre Hilflosigkeit dem Leben gegenüber ist beklagenswert. Der Pfarrer aus der „Maison Tellier" bringt es fertig, bei einer Erstkommunionfeier einige auswärtige Dirnen seiner Gemeinde als Muster der Frömmigkeit vorzustellen. Da sind Sudermanns Theologen in der Regel bessere Seelsorger. Marinke Tamoszus, die Magd, verdankt gerade dem tatkräftigen Eingreifen des Dorfpfarrers Rettung aus höchster Bedrängnis. Trotzdem ist die christliche Moral im Herzen der Litauer nicht sehr tief verankert, und die Gesetze des Staates sind ihnen ein ständiger Stein des Anstoßes. Miks Bumbullis betete beim Wildern stets ein Tewe musso, „denn das Vaterunser ist gut gegen das Abgefaßtwerden". Jons und Erdme, die beiden Siedler aus der Kolonie Bismarck im Rupkawler Moor, fühlten sich durch einen gelegentlichen Holzdiebstahl in ihrem Gewissen nicht weiter beschwert.

Beispiele solch seltsamer Verwirrung der sittlichen Grundbegriffe kennt auch Maupassant. In den „Tribunaux Rusti-

ques" (Mr. Parent) schreibt er von einer Madame Victoire Bascule, einer énorme femme, deren Klage gegen ihren treulosen Konkubinen abgewiesen worden ist: „Elle jette un regard désespéré vers le Christ douloureux et tordu sur la croix, puis elle se lève et s'en va. . .". Die drastischen Wirkungen einer ländlichen Gerichtsverhandlung hat sich auch Sudermann nicht entgehen lassen. Miks Bumbullis auf der Anklagebank ist eine wohlgelungene Szene in der nach dem Helden benannten Erzählung. Unverkennbar ist eine gewisse Aehnlichkeit zwischen Miks Bumbullis und dem Mörder der kleinen Roque aus Maupassant's Novelle „La petite Roque". Beide sind von Mitleid erfüllt mit den armen hilflosen Geschöpfen, die unschuldig für ihre Roheit leiden mußten.

So ließen sich noch manche andere verwandte Züge in dem Charakterbilde der Bauern Maupassant's und Sudermanns aufweisen. Was sie sind, erfahren wir nicht durch einen eigenen Hinweis des Dichters, das ergibt sich aus ihrem jeweiligen Verhalten in den verschiedenen Situationen ganz von selbst. Die einen geben an Pfiffigkeit und Verschlagenheit einander nichts nach, andere übertreffen sich gegenseitig an Einfalt und Dreistigkeit. Dralle Dirnen und aufgetakelte Weiber gibt es hüben wie drüben; und an kräftigen Schimpfworten ist der normannische Dialekt nicht weniger reich als die Sprache der Litauer. Natürlich trägt nicht jeder das Herz auf der Zunge, es gibt auch wortkarge und verschlossene Menschen, mit Gesichtern wie in Eichenholz geschnitzt. Letzten Endes dreht sich all ihr Sinnen und Trachten um die Liebe. Um ihretwillen begehen sie die tollsten Dummheiten, an ihr begeistern sie sich auch zu edlen Taten reiner Menschlichkeit. Hier nimmt aller Kummer seinen Anfang und hat alles Glück sein Ziel. Aber was auch die Liebe bringen mag, Gutes oder Böses, sie lenkt das Auge empor in der „Mühsal trüber Werkeltage". So erscheinen uns diese Menschen rund und frisch in ihrer ursprünglichen Schöne, sie treten förmlich aus dem Buche heraus und leibhaftig vor uns hin. Sie sind keine bloßen Abziehbilder, sondern wirkliche dreidimensionale Wesen.

Damit sind Maupassant's Volkstypen eindeutig und erschöpfend bestimmt, und es ließe sich schwerlich eine neue charakteristische Eigenschaft an ihnen entdecken. Anders steht es mit Sudermanns Litauern. Ihnen eignet außer den allgemein menschlichen Zügen noch ein gut Stück litauisches Volkstum. Maupassant vernachlässigte das spezifisch Normannische an seinen Bauern zugunsten mehr überindividueller, allgemeingültiger Beobachtungen. Das eigentlich Lokale tritt oft so weit in den Hintergrund, daß wir mitunter glauben möchten, in der Auvergne oder im Departement Seine et Oise zu sein, anstatt in der Normandie, wenn nicht ein gelegentlich hingeworfener Ortsname wie Fécamp, Etretat, Yvetot uns noch rechtzeitig daran erinnerte, wo wir uns befinden. Der Auvergnate Oriol, die Spießbürger aus der Grande Banlieue de Paris, die paysanne piémontaise (Idylle (Miss Harriet)) und die normannischen Bauern gleichen sich beinahe wie ein Ei dem anderen.

Wenn Sudermann im Gegensatz zu Maupassant niemals vergißt, durch kräftige lokale Farbtöne seinen ländlichen Sittenbildern eine besondere Note zu verleihen, knüpft er damit an beste deutsche Tradition an.

Schon ein flüchtiger Ueberblick über die Entwicklung der deutschen Dorfgeschichte läßt ein Vorhandensein eines starken landschaftlichen Einschlages erkennen und zwar nicht nur in der neueren Dorfgeschichte realistisch-naturalistischer Prägung, sondern bereits in der älteren rein idealistisch eingestellten, wie beispielsweise in Auerbachs „Barfüßele". Federers Menschen sind nur denkbar in der Schweizer Bergwelt, zu Hansjakobs Gestalten gehört das Rauschen des Schwarzwaldes, Immermanns Oberhofbauer ist ein knorriger Westfale und Tim Krögers Marschländer sind schwermütig und melancholisch wie das Meer und die weiten Ebenen ihrer Heimat.

Ganz fremd war den Franzosen die Vorstellung, die wir mit dem Begriffe Lokalkolorit verbinden, nicht; denn zu den Forderungen der deutschen Romantik gehörte auch die nach Lokalkolorit, und sie wurde in Frankreich bekannt, als die Kunde von der neuen Bewegung im deutschen Geistesleben über den Rhein drang. Viel Widerhall hat sie drüben nicht gefunden. Nehmen wir eine der Dorfgeschichten George

Sand's zur Hand, etwa „La petite Fadette", so werden wir darin zwar von manchem romantischen Koboldwesen hören, von der Eigenart der Landschaft aber — es handelt sich um die alte, in dem nach Süden geöffneten Loirebogen gelegene französische Provinz Berry — und dem besonderen Stigma, das sie ihren Bewohnern aufdrückt, ist wenig oder gar nichts zu merken.

An der Naturechtheit der korsischen Erzählungen des Parisers Prosper Mérimée wird man mit Recht zweifeln dürfen, nachdem er mit dem „Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole" und „Guzla", einer Sammlung ‚illyrischer' Volkslieder, seine Leser hinters Licht geführt hat. Trotzdem wird die korsische Vendetta kaum ihren Eindruck auf einen Franzosen verfehlen. Auch Flaubert und Maupassant haben in ihr den Stoff für einige Novellen gefunden.

Was uns Deutschen an den französischen Regionalisten vor allem auffällt, ist der Umstand, daß sie häufig in ihrer Heimat kein Genüge finden können, sondern darüber hinaus andere Landschaften in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Pierre Loti stammt eigentlich aus dem Saintonge, hat aber im „Pêcheur d' Islande" bretagnische und im „Ramuntcho" baskische Volkssitten geschildert. Louis Bertrand ist geborener Lothringer, seine Romane aber spielen am Mittelländischen Meere. René Bazin hat nicht nur die „douceur angevine" besungen, sondern daneben sich noch auf Anregung von Maurice Barrès mit der Psyche des Elsässers befaßt. Man wird mir vielleicht Erckmann-Chatrian entgegenhalten, die in ihren Romanen das alte Elsaß wieder aufleben lassen. Aber diese beiden Schriftsteller stammen aus einer Landschaft, wo sich der deutsche Kultureinfluß schon stark geltend macht. Sie können hier nicht ohne weiteres herangezogen werden.

Wir würden uns kaum eines Lächelns erwehren können bei dem Gedanken, daß Petri Kettenfeier Rosegger sich als niederdeutscher Volksschriftsteller oder Fritz Reuter sich in Hochländergeschichten versucht haben könnten, so fest ist mit ihren Namen das Bild ihrer Heimat verknüpft.

In Frankreich sind eben einmal die landschaftlichen Gegensätze nicht so scharf, und andererseits scheint es mir mehr

eine cupiditas rerum novarum, weniger natürliche Hinneigung zu sein, die den Intellektuellen bestimmt, die rätselhafte Volksseele zu studieren. Wozu den Franzosen zunächst sein Forschungseifer drängt, das tut der Deutsche dem Rufe seines übervollen Herzens folgend. Die vorwiegend kritische Einstellung des Schriftstellers zum Landleben in Frankreich führte zur Posse, die auch unter Maupassant's Bauernnovellen gar nicht so selten ist.

Die deutschen Heimatdichter hinwiederum haben sich nicht immer von der pedantischen Sucht zu belehren freigehalten. Das ist ganz besonders auffällig bei den Schriftstellern, die neben und vor Sudermann die slavischen Minderheiten Deutschlands in die Literatur eingeführt haben. Die an der Spree sitzenden alten Wenden sind die Helden von Paul Kellers Roman „Die alte Krone". Ihr Bild ist aber mit so viel aufdringlicher Absichtlichkeit gezeichnet, daß man das Buch nicht ohne ernstliche Verstimmung aus der Hand legt. E. Wicherts Litauer sind Puppen, denen man litauische Tracht angelegt hat. Das mag vielleicht ein zu scharfes Urteil sein, jedenfalls trifft es das Wesentliche. Was seinen Menschen an Körper und aus der Wesensmitte fließender Kraft fehlt, sucht Wichert dadurch zu verbergen, daß er sie in einen Wirbel sich überstürzender Ereignisse hineinstellt. Spannung kann man seinen Novellen nicht absprechen, aber diese Spannung vermag doch nicht hinwegzutäuschen über die verhältnismäßige Armut seiner Litauer an Eigendasein und Innenleben. Wenn nicht ein frischer Wind ihre Segel bläht, sind sie schlaff und matt und keiner Bewegung fähig.

Sudermann steht zweifellos stofflich Wichert sehr nahe und baut auf ihm auf, aber diese Abhängigkeit hat ihm niemals seine Unbefangenheit dem älteren Landsmanne gegenüber geraubt. Beide Dichter führen uns in ein Kolonialland, wo die deutschen Herren mit feindseligen Augen betrachtet werden. Wir hören von der Sekte der Mennoniten, den sogenannten „Gebetsleuten", die dort viele Anhänger zählen. Von allerhand Aberglauben, der sich dort breit macht, wird berichtet und von manchen uns fremden sozialen Zuständen. Aber Sudermanns Helden sind zunächst immer primi-

tive Menschen, daneben freilich auch noch Litauer. Wicherts Gestalten sind fast nur Litauer.

In Sudermann vereinigte sich Maupassant's gesättigter Realismus mit Wicherts fliegender Phantasie. Bei so reichen Anlagen formten sich, mannigfach vertieft und ausgeschmückt, persönliche Erlebnisse im heimischen Land beim heimischen Volk zu der köstlichen Frucht der „Litauischen Novellen".

Von der formalen Seite aus betrachtet, erinnern Sudermanns „Litauische Geschichten" mehr an Maupassant's Contes als an Wicherts Novellen. Im allgemeinen zeigt Sudermann einen starken Eigenwillen und große Selbständigkeit. Seine Diktion hat manche Verwandtschaft mit der der alten Volksmärchen. Es liegt eine wohltuende Ruhe und Innigkeit darin, und darum wundert man sich gar nicht, wenn z. B. die Novelle „Die Magd" mit der formelhaften Wendung schließt: „Und still und friedlich leben die beiden noch heute"; oder wenn der Erzähler sich am Ende der Novelle „Jons und Erdme" zu erkennen gibt mit den Worten: „Und wie ich die Erdme kenne, wird der Traum sich morgen erfüllen. . . ." Sogar beim Chronikenstil hat der Dichter nicht ungeschickt Entlehnungen gemacht. Von der Indre aus der „Fahrt nach Tilsit", deren Mann auf tragische Weise im Wasser ums Leben kam, schreibt Sudermann: „Die Indre ist nun eine alte Frau und lebt im Ausgedinge bei dem ältesten Sohn. Wenn sie zur Kirche geht, neigen sich alle vor ihr. Sie weiß, daß sie nun bald im Himmel mit Ansas vereint sein wird, denn Gott ist den Sündern gnädig. Und also gnädig sei er auch uns!"

Wenn wir uns die Spaziergänger im Reiche der belletristischen Literatur ansehen, so gliedern sie sich deutlich in zwei Gruppen. Die einen haben auf dem ganzen Wege nur das Ziel vor Augen, wo sie einkehren können, und steuern unbekümmert um die Schönheiten rechts und links von ihrem Pfade darauf los. Auf die anderen paßt Goethes Wort:

„Ich ging im Walde
so für mich hin,
und nichts zu suchen,
das war mein Sinn."

Die letzteren haben den besseren Teil erwählt, und wenn sie zu Sudermanns „Litauischen Geschichten" greifen, wird ihnen manches Blümlein am Wegesrande freundlich entgegenleuchten. Und daß ein solches Blümlein, am fremden Hause eingepflanzt, bescheidene Frucht zu bringen vermag, beweisen die Werke Richard Skrowronneks.

Ueberschauen wir rückblickend Sudermanns novellistische Tätigkeit und suchen wir uns Rechnung zu geben von dem Anteil, den die Franzosen daran haben, so müssen wir sagen, daß Maupassant's Realismus Sudermann stärkstens beeinflußt hat; denn er entsprach seiner innersten Natur. Der Ostpreuße ließ sich bestechen durch die Eleganz der Form und den Zauber der klaren Sprache des französischen Meisters. Es ist ihm nicht leicht gefallen, dem Normannen gegenüber seine eigene Persönlichkeit zu wahren und ins rechte Licht zu setzen. Und doch ist es ihm gelungen, weil er Rückhalt fand an der deutschen Dichtung und in der Wesensart seines ostpreußischen Volkes. Stehen die Zwielichtgeschichten und die „Indische Lilie" im Zeichen Maupassant's, so ist an den „Geschwistern" und an „Jolanthes Hochzeit" die entschlossene Abkehr von dem Franzosen bemerkenswert. Erst in den „Litauischen Geschichten" fand Sudermann Kraft, dem französischen Wirklichkeitssinne durch eine Beimischung deutschen Gemütes seine verletzende Schärfe zu nehmen und Liebe zum Kleinen und Erkenntnis der Realitäten des Lebens zu einer glückhaften Synthese zu vereinen. Mit Recht hat Franz Werfel die „Litauischen Geschichten" ein „zeitlos großes Werk"[74]) genannt.

---

[74]) Zur Ehrenrettung Sudermanns, Zuschriften an die Literar. Welt, vom 7. X. 1927.

Der Dramatiker.

Ich habe bisher, um größere Klarheit und Einheitlichkeit zu erreichen, möglichst vermieden, Sudermanns dramatisches Schaffen in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. An Anlaß dazu hätte es nicht gefehlt. Sudermanns epische Arbeiten werden immer wieder dadurch unterbrochen, daß der Dichter von der Bühne in Anspruch genommen wird. Nicht zuletzt infolge der Verquickung der dramatischen und epischen Tätigkeit entstanden Wechselwirkungen zwischen den beiden Dichtungsgattungen hinsichtlich des Einflusses der französischen Literatur, die eine reinliche Scheidung zwischen Drama und Novelle sehr erschweren. Eindrücke und Erinnerungen aus Maupassant's Novellen werden sicherlich in den frühen Zeit- und Gesellschaftsdramen fruchtbar geworden sein (Man vergleiche nur einmal Maupassant's Novelle „Un coup d'Etat" (Claire de Lune) und Sudermanns Drama „Sturmgeselle Socrates"), und umgekehrt werden Typen aus den Boulevarddramen als Modell für manche Gestalt aus den Zwielichtgeschichten oder der „Indischen Lilie" gedient haben. So glaube ich in dem Wortführer fast aller Zwielichtgeschichten Dumas' Ami des femmes erkennen zu können. Sehr wahrscheinlich ist es, daß bei der Formgebung der Zwielichtgeschichten die französischen Thesendramen mitbestimmend gewesen sind.

Leider muß ich es mir versagen, den hier angedeuteten Zusammenhängen weiter nachzuforschen. Die dichterische Phantasie ist häufig recht verschlungene Pfade gegangen. Uns steht, um sie rückzuverfolgen, einzig und allein unser Gefühl als Ariadnefaden zur Verfügung, und oft genug stehen wir bei unserem kritischen Bestreben verwirrt da, denn das Gefühl ist ein unsicherer Führer.

Dumas fils.

Dagegen haben wir es wieder mit einer einfach-klaren Problemstellung und einem gesicherten Sachverhalte zu tun,

wenn wir uns dem Verhältnis des Dramatikers Sudermann zu den französischen Boulevarddramatikern zuwenden. Ich werde zuerst Sudermanns Stellung zu Dumas fils einer näheren Untersuchung unterziehen. Obwohl Dumas einige Jahre jünger ist als E. Augier, hat er doch vor diesem mit seiner Kameliendame Wirkungen erzielt, denen Augier dann mit seiner erst später einsetzenden Gesellschaftsdramatik (Mariage d'Olympe) erfolgreich entgegenarbeitete.

Von der Bekanntschaft Sudermanns mit Dumas fils und der Beliebtheit der Dumas'schen Thesendramen im Deutschland der Vorkriegszeit ist bereits die Rede gewesen.

Sudermann muß sich in der Zeit kurz vor der Jahrhundertwende innerlich mit Dumas auseinandergesetzt haben; seine erste Begegnung mit dem Franzosen mag noch weiter zurückliegen. Diese Feststellung ist insofern von Wichtigkeit, weil daraus sofort klar wird, warum wir gerade in den Dramen der späteren Schaffensperiode unseres Dichters auffallende stoffliche Anklänge an Dumas wahrnehmen. Mit der ihm eigenen Tiefe der Empfindung hat sich Sudermann in Dumas' Gedankenwelt eingelebt. Der künstlerische Niederschlag seines Ringens mit Dumas liegt in einigen seiner älteren Dramen vor uns. Unnötig, zu bemerken, daß die Abrechnung mit Dumas nicht die alleinige und ausschlaggebende Ursache für die Konzeption von Dramen wie „Die Heimat" oder „Die Ehre" gewesen ist. Allmählich verlor Dumas seine akute Bedeutung für Sudermann. Er geriet in entlegene Fächer im Gedächtnisspeicher des Dichters. Als er spät noch einmal ans Licht geholt wurde, war er mannigfaltig mit anderen Gedankeninhalten durcheinandergeschüttelt worden, so daß man diesen Ideen kaum mehr ansehen konnte, wer ihr eigentlicher Vater war. Doktor Bollmann würde von den so entstandenen Dramen gesagt haben: „Wenn man penibel sein will, kann man ja hinzufügen: nach einer älteren Idee" („Blumenboot", Zwischenaktszene 1).

So ist das Thema des Einakters „Margot" aus dem Zyklus „Rosen" in vielen Punkten bereits in Dumas' Drama „Denise" vorgebildet. Margot hat sich in kindlicher Unwissenheit einem verheirateten Wüstling hingegeben. Um einen Skandal zu vermeiden, drängt Frau von Yburg, die

Mutter Margots, auf eine Heirat ihrer Tochter mit Herrn v. Kanoldt, dem Räuber ihrer Ehre . Dr. Ebeling, der Rechtsbeistand der beiden Damen, hat soeben Herrn v. Kanoldt zu bestimmen gewußt, sich von seiner bisherigen Gattin scheiden zu lassen. Da weigert sich Margot plötzlich zum Schrecken der Mutter, v. Kanoldts Werbung anzunehmen; sie kann ihren Ekel und Widerwillen vor dem alten Lebemanne nicht überwinden. Vor Dr. Ebeling schüttet Margot ihr Herz aus. Ebeling erkennt, daß Margot ihn innig liebt, aber infolge ihres Fehltritts verzweifelt, jemals seine Gegenliebe zu finden. Da er indessen des Mädchens Neigung seinerseits von Herzen teilt, scheut er sich als Verächter einer Welt, die ihn enttäuschte, nicht, Margot zu seiner Gattin zu machen.

Wenn Margot aus Unerfahrenheit strauchelte, sündigte Denise aus falsch verstandener Liebe. Auch sie soll den heiraten, der sie schändete. Sie zieht es aber vor, ins Kloster zu gehen. Vor diesem Schicksale bewahrt sie der Comte André de Bardannes, der freilich anders als Dr. Ebeling starke Hemmungen konventioneller Art zu überwinden hat, ehe er sich entschließt, Denise die Hand zu reichen.

Zwei Akte dienten Dumas dazu, den Konflikt vorzubereiten, der dann im dritten Akte seine Lösung fand. Sudermanns „Margot" ist im Wesentlichen dieser dritte Akt. An dramatischer Wucht steht Margot Dumas' „Denise" nicht nach. Die Handlung ist aufs knappste zusammengefaßt, aber für feine Motivierungen war kein Raum übrig. Wir müssen manche psychologische Rätsel hinnehmen.

Der Schauplatz ist aus der ländlichen Szenerie in „Denise" bei Sudermann in eine Advokatenstube verlegt. Dabei konnte Sudermann auf der Vorarbeit aufbauen, die ihm der Franzosenschüler Paul Lindau in seinem Schauspiel „Gräfin Lea" geleistet hat. Das Urbild unseres vorurteilsfreien Dr. Ebeling finden wir dort in der Person des Dr. jur. Freiherrn von Deckers, und sogar Ebelings neugieriger Freund, der Dr. von Tietz, begegnet uns dort schon als der Don Juan Dr. Brückner, von Deckers' Freund.

Die Dramenreihe „Die entgötterte Welt" bringt uns „szenische Bilder aus kranker Zeit". Die kranke Zeit sind für

Sudermann die Jahre vor dem großen Kriege. Den Krankheitserreger sieht der Ostpreuße in dem seiner natürlichen Bestimmung entrissenen Weibe. Anders sind Dramen wie „Die Freundin" und „Das höhere Leben" kaum zu deuten. In der zur Bestie gewordenen Frau sieht auch Dumas den größten Schädling der menschlichen Gesellschaft. In der Vorrede zur „Femme de Claude" spricht er von einer siebenköpfigen Hydra und meint damit die sittenlose Frau. Sie macht er für Frankreichs Niederlage von 1870/71 verantwortlich. Aus der Verwandtschaft der sittlichen Grundidee entspringt die Aehnlichkeit in den Dramen „Die Freundin" und „Femme de Claude"; auch „L'Etrangère" wäre heranzuziehen.

In einen Kreis stiller Menschen, die unter Schmerzen um ihr inneres Gleichgewicht gerungen haben, drängt sich als Unruhestifter ein satanisches Weib. Juliane Rother hat sich an Nietzsches Evangelium vom Uebermenschen berauscht und daraus eine Sanktion ihrer geheimen Wünsche entnommen. Um Proselyten der neuen Lehre zu machen, ist sie in die Landeinsamkeit ihrer alten Pensionsfreundin Alice von Hilgenfeld eingebrochen. Beim abendlichen Plauderstündchen, zu dem auch der Pastor und der Doktor hinzugezogen werden, entwickelt Juliane ihre Weltanschauung: „Was mir bleibt? — — . . . Ich bleibe mir. Das voraussetzungsfreie, autonome, sich selbst genügende oder sich mit einem andern vermählende Ich. Und ich versichere Sie, Hochwürdigster: Ist dieses winzige, kraftlose, mit Recht mißachtete Ding sich seiner erst einmal ganz bewußt geworden, so meistert es die Welt. Ich z. B. wüßte nicht, was mich verhindern könnte, mich selbst und dieses Leben, in das ich hineingesetzt bin, ohne es zu wollen, und das ich verlassen werde, wenn es mir Spaß macht, in mich hineinzutrinken und auszugenießen bis auf die Neige. Und ich tue das mit solcher Inbrunst, daß kein Meer mir wild genug ist, daß ich die steilsten Gipfel erklettere, daß ich nicht schlafen kann vor lauter Kraft und lauter Fülle. Ich bin dann alles, Wind und Flamme, Wurm und Gott, Mann und Weib — alles zugleich. Wie in einem Brennpunkte sammeln sich in meinem Lebensgefühl alle irdischen Glücksmöglichkeiten. Und ich finde: schon deshalb allein lohnt es sich, zu sein wie ich" (3. Akt, 1 Szene).

Es gelingt Juliane unschwer, auf ihre willenlose, anlehnungsbedürftige Freundin Einfluß zu gewinnen; ihre Machtstellung benutzt sie dazu, um an der Seite Alices die Rolle des Mephisto zu spielen. Sie vermag es, die Aermste schuldig werden zu lassen, und damit schließt die Tragödie. Es ist anzunehmen, daß Alice im Pfuhl der Großstadt verkommt.

Einem rücksichtslosen Hedonismus huldigt die emanzipierte Juliane, gestützt auf Nietzsches Lehre vom Rechte der freien Persönlichkeit. Wessen sie mit kecker Stirn sich brüstet, das tut Césarine, la femme de Claude, in dämonischer Besessenheit. Zu ihrer Zeit war ja noch nicht der neue Zarathustra predigend durch die Lande gezogen.

Césarine, bezeichnenderweise eine bayrische Adelige, hat ihren Gatten betrogen und verlassen. Claude läßt sie gewähren. Als sie aber wiederkommt, um seinen Lieblingsschüler Antonin zu bestricken und seine Erfindung an einen fremden Agenten zu verkaufen, in dessen Gewalt sie sich befindet, schießt er sie erbarmungslos nieder.

Voltaire's Ruf „Ecrasez l'infâme" hat einen neuen Inhalt bekommen. Er richtet sich jetzt gegen das Weib, das wie Césarine von sich bekennen muß: „Je suis de la terre, moi, rien que de la terre. Je ne comprends rien aux grands sentiments. . ." (acte II Sc. 2). „Tue-la" lautet Dumas' neuer Kampfruf gegen solche Geschöpfe. Und so muß Isabella Dombronowska aus dem Romane „Affaire Clémenceau" Césarine's Schicksal teilen.

In pädagogischer Absicht wies Dumas in der Vorrede zur „Femme de Claude" das feminine Frankreich auf den starken Mann am Rhein, und im Jahre 1915 bewies Sudermann in seinem Zeitenspiegel „Die entgötterte Welt", daß das deutsche Volk an demselben Uebel krankt, das auch Frankreichs Lebensmark aushöhlt. Aber schon früher hat der Ostpreuße in Felizitas aus dem Romane „Es war" eine bête humaine gezeichnet, die der Sylvanie, Comtesse de Terremonde, aus dem Drama „Princesse George" zum Verwechseln ähnlich sieht.

Obwohl aus leidvollster Wirklichkeit geboren, erscheinen diese Sudermannschen Frauengestalten doktrinär und wesenlos. Auch dazu mag ein unglückseliger französischer

Einfluß beigetragen haben. Dumas hat die femme de Claude bewußt als Type gezeichnet. In der Vorrede zu dem gleichnamigen Drama schreibt er: „Au lieu de mettre en mouvement des personnages humains, je présentai des incarnations totales, des essences d'êtres, des entités en un mot. . ." Sudermann lag es fern, Thesenstücke zu geben. Andererseits hat er aber auch nicht vermocht, aus Juliane Rother, Lissy usw. ausgeprägte Individualitäten zu machen. So tragen diese Frauen das Zeichen der Halbheit an sich, anstatt Typisches mit Individuellem zu wahrem Menschentum zu vereinen.

Genau besehen ist Sudermanns Juliane noch verwerflicher als Dumas' Madame Ruper. Diese hat wenigstens persönliche Motive ihres Handelns, jene sucht die Intrige um der Intrige willen, weshalb sie auch mit weit größerem Rechte als diese das verleiblichte böse Prinzip genannt werden könnte. Es ist beinahe eine tragische Ironie zu nennen, daß Madame Ruper sterben muß, während Juliane ihr Handwerk weiter betreibt.

Dumas' Etrangère möchte ich als eine Juliane Rother großen Stils bezeichnen. Mistress Clarkson, wie ihr eigentlicher Name lautet, hat die ganze Pariser Gesellschaft in Aufregung gebracht. Ihre Herkunft ist in geheimnisvolles Dunkel gehüllt, ihrem bestrickenden Einflusse ist die gesamte Pariser Lebewelt verfallen. In den Salons der herrschsüchtigen Frau ist schon manches Schicksal geschmiedet und besiegelt worden. Durch Vermittlung von Mrs. Clarkson ist auch Melle Cathérine Mauriceau an den Duc Maximin de Septmonts verkuppelt worden. Der Herzog saß bis über beide Ohren in Schulden und mußte suchen, durch eine Heirat seine zerrütteten Finanzen zu sanieren. Mr. Mauriceau, ein ehrgeiziger Emporkömmling, liebäugelte mit der seiner Eigenliebe schmeichelnden Aussicht, kleine Herzöge als Enkel zu bekommen und selbst in höchsten adeligen Kreisen zu verkehren. Die Wünsche der beiden Männer kamen einander entgegen; die Heirat wurde beschlossen, ohne daß die arme Cathérine viel nach ihrer Zustimmung gefragt worden wäre. Doch vermag Mrs. Clarkson trotz aller Machenschaften nicht, Cathérine auf die Dauer von ihrem eigentlichen Geliebten, Mr. Gerard, einem jungen Gelehrten, fernzuhalten. Die Liebenden

überwinden alle Schwierigkeiten, die Mrs. Clarkson ihnen bereitet, und das Glück kommt ihnen dadurch zu Hilfe, daß der Herzog in einem Zweikampf den Tod findet. L'Etrangère muß sich als geschlagen bekennen.

Wie bei Juliane Rother liefen auch bei der amerikanischen Abenteurerin alle Fäden des dramatischen Spiels zusammen, bis ihr schließlich die Führung der Handlung durch zwei von edler Liebe beseelte Menschen entrissen wurde. Es ist schwer einzusehen, warum nicht auch Alice von Hilgenfeld sich gegen den Gewissenszwang aufbäumt, den Juliane auf sie ausübt, und warum Herbert v. Kray, Alices Geliebter, keinen Versuch macht, Julianes Pläne zu durchkreuzen. „Die Freundin" hat keinen einzigen großen Gegenspieler.

Das zweite Drama des Zyklus „Die entgötterte Welt", „Die gutgeschnittene Ecke", hat der Themastellung nach mit dem jüngeren Dumas nichts zu tun. Die Hauptfigur, der Verlagsbuchhändler und Stadtverordnete Hugo Brandstädter, steht Ibsens Volksfeind nahe. Sudermann hat die komische Wirkung, die nach Alfred Kerr[75]) von Dr. Stockmann ausgehen soll, an seinem Brandstädter noch stärker herausgearbeitet, und einen im Grunde tragischen Stoff zur halben Komödie umgebogen.

Ein Bild der Berliner Demi-Monde will uns das Drama „Das höhere Leben", das letzte in dem Zyklus „Die entgötterte Welt", vermitteln. Eine epische Schilderung des Lebens in diesen Kreisen enthält bereits der Roman „Das hohe Lied":

Lili Czepanek, eine Musikantentochter, dann Gattin eines hohen Offiziers, sinkt zur ausgehaltenen Maitresse eines Berliner Fabrikanten herab und versucht von dieser Plattform aus noch einmal den Aufstieg zu höherem, edlerem Menschentum. Reine Liebe soll sie läutern und adeln. Sie hat aber ihre Kraft überschätzt; wie Olympe vermag sie ihre Herkunft nicht zu verleugnen, ein Verwandter ihres Geliebten, der alte, lebenserfahrene Onkel Rennschmidt, entlarvt sie und verhindert eine Heirat zwischen seinem verliebten Neffen und ihr. Es geht bei Sudermann etwas gemütlicher und lustiger

[75]) Die Welt im Drama, V das Mimenreich, Berl. 1922, p. 52 s

zu als in Augier's „Mariage d'Olympe". Kein ohrenbetäubender Schuß fällt, sondern in aller Ruhe setzt der alte Onkel Lili auseinander, warum nach seiner Auffassung an eine eheliche Verbindung zwischen Konrad und ihr nicht zu denken sei, und überläßt Lili dann ihrem Schicksal: „. . . . Du bist allzufrüh unter die große Fleischhackmaschine geraten, die aus uns Allen schließlich einen vergnügten, breiigen Wurmfraß macht. . . Und du selber würd'st dich ja auch nich mal glücklich fühlen mit ihm. Würd'st nich mehr mitkönnen. Würd'st über ihm liegen als eine tote Fracht. . . . Und würd'st es dazu noch immer wissen. . . . Was ihm die Augen geöffnet hat, gestern Abend, darauf leg' ich nich mal so viel Wert, denn ins Schlingern kommen kann jeder. . . Ob ein Küstenstrich so aussieht oder so — Sand oder Palmen — ganz egal — aber das Hinterland — darauf kommt's an; — und da seh ich Steppe — ausgebrannt — müder Boden. . . . Da fliegt kein Vogel mehr. . . Und da wächst keine Zuversicht mehr. . . . Kriech unter, wo du kannst, Kindchen. . . . Halt' dich an die, die dich soweit gebracht haben. . . . Aber den Jungen laß ziehen. . . . Für dich ist der nicht. — Sei aufrichtig, hast du dir das nicht längst selber gesagt?" („Hohes Lied" p. 609).

Im Rohbau steckt das Drama „Das höhere Leben" schon in dieser Romanepisode. Die Hauptcharaktere zeigen sich bereits deutlich. Der schlaue und witzige Onkel Rennschmidt, ein Mann, der übrigens einem Onkel Bussac aus Pailleron's Drama „Le monde où l'on s'amuse" wie aus dem Gesicht geschnitten ist, tritt später als Maler Kurt von Seltzer auf, die Rolle seines schwärmerischen, dem Leben gegenüber hilflosen Neffen Konrad übernehmen in dem Lustspiele die würdigen Freunde Löhning und Ackermann; nur Lilis Züge in einer der Frauengestalten vom „Höheren Leben" zu entdecken, macht einige Schwierigkeiten. Sie erscheint in dem Roman als bedauernswertes Opfer einer Gesellschaft, deren Einflüssen sie schutzlos gegenüberstand; ihre Grundhaltung war eine passive. Lola dagegen, die Gattin Dietrich Ackermanns, entfaltet eine große Aktivität, sie intrigiert gegen den Maler von Seltzer. Sie ist schamloser als Lili. Sie ist die Lili in der Zeit ihres Lebens, die hinter dem Romane „Das

hohe Lied" kommt. Sie ist die Doppelgängerin von Dumas' Suzanne d'Ange aus der „Demi-Monde".

Wenn man die großen monumentalen Linien in Dumas' „Demi-Monde" freilegt und das Drama allen ornamentalen Beiwerks entkleidet, dann bleibt eine Kernhandlung, deren weitgehende Uebereinstimmung in der Zielrichtung mit der Handlung in Sudermanns „Höherem Leben" nicht zu übersehen ist. Das Schauspiel, dessen Ausgang wir mit Spannung erwarten, ist in beiden Fällen ein geistiges Tauziehen; Kampfobjekt sind einmal Alexander Löhning und sein Sozius Dietrich Ackermann, das andere Mal ist es der edle Offizier Raymond de Nanjac, ein Ritter ohne Fehl und Tadel. An der einen Hand werden sie von dem Maler von Seltzer bezw. von Olivier de Jalin, an der anderen von Lola bezw. der Baronin Suzanne d' Ange gezogen. Dienst am Freunde ruft die einen auf den Kampfplatz, selbstsüchtige Beweggründe die anderen. Den Sieg entscheidet schließlich die größere List und Verschlagenheit auf Seiten Seltzers und Olivier's.

Die Sachlage ist bei Dumas insofern etwas verwickelter, als Olivier eine Zeitlang das Ringen verärgert aufgibt, da Raymond die Lauterkeit seiner Absichten anzweifelt. Als sich aber Suzanne mit ihrem Siege nicht begnügt, sondern einen kleinlichen Rachefeldzug gegen Olivier unternimmt, entschließt sich dieser, Raymond auch gegen dessen Willen aus den Netzen der ränkereichen Frau zu retten.

Leider kann man von einem ernstlichen Kampfe nur bei Dumas sprechen, nur bei ihm sind die Gegner wirklich einander ebenbürtig. Was Sudermanns Helden uns vorführen, ist bloße Spiegelfechterei. Herr von Seltzer hat das Heft jederzeit so sicher in der Hand, daß der Endsieg für den Leser schon feststeht, längst bevor er sich im Drama entscheidet. Der Maler wäre schon ziemlich früh in der Lage, Lolas wahre Natur seinen Freunden zu enthüllen, es gefällt ihm aber, eine Weile das unwürdige Spiel von der Katze und der Maus zu betreiben.

So unselbständig gearbeitet wie die Haupthandlung im „Höheren Leben" ist auch ein kleines humoristisches Zwischenspiel, ich meine die Szene im Geschäfte der schwarzen Rachel aus Debreczin, einer Putzmacherin und Kupplerin.

Unbestreitbares Eigentum Sudermanns sind einige eindeutige Zweideutigkeiten, das Urbild der Szene findet sich dagegen schon in Augier's „Lionnes pauvres" und Flaubert's „Madame Bovary".

In dem Roman „Das Hohe Lied" macht Lilis Berliner Freundin, Frau Dr. Sievekingk, Herrn Dehnicke, Lilis Liebhaber, Vorwürfe, daß er nicht besser für den Ruf der jungen Frau sorge, die sich seinem Schutze anvertraut habe. „. . . Ich gehöre zur Bohème", sagt sie zu dem verdutzten Fabrikanten, „und Lili mit ihrem stillen, feinen Herzen gehört in die Bürgerlichkeit. . . . Da muß sie bleiben, als ob sie ihre angetraute Frau wäre. . . In die Demi-Monde — ich meine das, was man hier in Deutschland so nennt, im französischen Sinne sind wir ja schon lange drin — da wollen wir beide nicht 'runter." Sudermann zieht also einen deutlichen Trennungsstrich zwischen der Berliner und der Pariser Demi-Monde.

Ein Blick auf das gesellschaftliche Milieu in den beiden Dramen „Das höhere Leben" und „Demi-Monde" zeigt uns allerdings einen merklichen Gradunterschied. Bei Sudermann haben wir ein sehr viel tiefer stehendes Niveau als bei Dumas, eine Veräußerlichung der Formen, eine Entgeistigung des Dialogs, eine Vergröberung der Charaktere. Es fehlt der glänzende gesellschaftliche Rahmen, es fehlt vor allem die Tradition.

So gleitet der Blick vom Kunstwerk des Dichters immer wieder hinüber zur verwandten Wirklichkeit. Eine günstige wirtschaftliche Konjunktur hob Menschen in weithin sichtbare Stellungen, die keine Höhenluft vertragen konnten. Sudermanns Demi-Monde-Menschen geht ein gewisser gesellschaftlicher Ehrgeiz ab, — das Wort in seinem besten Sinne gebraucht. Sie haben nichts zu verlieren als ihr Geld und ihr Vergnügen. Der falsche Glanz, mit dem sie sich behängen, um sich über ihre Erbärmlichkeit hinwegzutäuschen, ist erborgt. Wir brauchten es nicht ausdrücklich von Rachel zu hören, um zu ahnen, daß sie sich ihre Schönheitspflästerchen und sonstigen Toilettenkünste, sowie Dinge, von denen man „in der vornemmen Gesellschaft nur flisternd" spricht, aus Paris haben besorgen lassen.

Was von den Damen „vom Höheren Leben" gilt, gilt natürlich auch von der Gesellschaft im „Blumenboot" und den Salonbesuchern Frau Adahs aus „Sodoms Ende". Die Bilder, die Sudermann in der „Entgötterten Welt" vor uns entrollt, sprechen eine lebendige Sprache. Sie bedürfen keines Kommentars, wie ihn Dumas seinen Thesenstücken vorausschickt. Wer Augen hat zu sehen, der sehe; wer Ohren hat zu hören, der höre.

Dumas' Definition der Demi-Monde nach ließen sich Sudermanns Aspiranten auf das „Höhere Leben" noch bequem in diese Gesellschaftsklasse einordnen: „Ce monde est une déchéance pour celles qui sont parties d'en haut, mais c'est un sommet pour celles qui sont parties d'en bas", schreibt Dumas in dem Avant propos zu dem Drama „Demi-Monde", und er fügt u. a. hinzu: „Ce monde commence où l'épouse légale finit, et il finit où l'épouse vénale commence, il est séparé des honnêtes femmes par le scandale public, des courtisanes par l'argent. . . ." Das ist ein genügend weiter Rahmen, um auch Sudermanns „Entgötterte" noch damit zu umfassen. Praktisch aber war dennoch ein Temperaturunterschied zwischen Paris und Berlin vorhanden.

Dumas hat mit der „Demi-Monde" eine gesellschaftliche Unterschicht ins Licht der literarischen Betrachtung gerückt, die im Lebensprozesse der französischen Gesellschaftskultur von jeher eine, wenn auch literarisch bislang noch nicht erfaßte Rolle gespielt hat. Die deutsche Demi-Monde dagegen war eine typische Decadenceerscheinung in dem außer Rand und Band geratenen deutschen Bürgertum, sie gehört einer übermütigen, glänzenden Epoche an, die mit dem Ausbruche des Weltkrieges ihr Ende fand. So stellte sich Sudermann die eigentümliche Geistigkeit der Gesellschaftsklasse dar, die die Hauptstütze des zweiten deutschen Kaiserreiches bildete, so hat er sie in dramatischen Zeitbildern festgehalten. Wenn man ihm etwas entgegenhalten könnte, so wäre es dieses, daß er selber zu wenig Distanz von dieser Welt besaß.

Oskar Blumenthal in dem Lustspiel „Der Probepfeil" und Paul Lindau in dem Schauspiel „Marion" haben das dankbare Demi-Monde-Thema gleichfalls aufgegriffen, ohne sich aber die Mühe zu geben, den besonders gearteten deutschen

Verhältnissen Rechnung zu tragen. Paul Lindau, der bei der Wahl des Titels „Marion" offensichtlich an Viktor Hugo's „Marion Delorme" dachte, läßt sein Drama einfach in Frankreich spielen; er hat auch seinen Personen französische Namen gegeben.

Vor diesen mitschaffenden Zeitgenossen hat Sudermann zum mindesten die höhere Zielsetzung voraus. Mag man auch seinen Versuch, den Geist der Zeit in einer Reihe dramatischer Bilder festzuhalten, als mißlungen betrachten, Ovids Wort wird man ihm darum doch nicht vorenthalten können: „Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas." (Ex Ponto III, 4, 79).

Hat sich Sudermann in dem „Höheren Leben" über Lindau erhoben, so scheint dieser ihm doch als Mittler zwischen seinen „Raschoffs" und Dumas' „Père prodigue" gedient zu haben. Das Vater-Sohn-Problem hat bei Dumas eine Darstellung gefunden, wie sie die deutsche Literaturgeschichte angefangen von Schillers „Räubern" und „Don Carlos" — um nicht gleich bis aufs Hildebrand-Lied zurückzugreifen — bis zu Hasenclevers „Sohn" und Bronnens „Vatermord" noch nicht kannte. Dumas fils und nach ihm Lindau und Sudermann haben Vater und Sohn als Kumpane, Spießgesellen dargestellt, die vor einander keine Geheimnisse haben, sich gegenseitig freundschaftlich beraten und für ihre tollen Streiche bereitwilligste Absolution erteilen. Das Gesicht des Dramas ist schelmenhaft, die Diktion burschikos.

Dumas schrieb im „Père prodigue" die Geschichte seines Lebens. Mit sichtlichem Behagen beleuchtet er das eigentümliche, den natürlichen Bedingtheiten stracks zuwiderlaufende Kameradschaftsverhältnis und schildert es in allen seinen kuriosen Auswirkungen. Lindau und Sudermann, denen der Vorwurf nicht genügend dramatische Konfliktstoffe in sich zu bergen schien, haben mit einer spannenden und beherrschenden Vordergrundhandlung unsere Hauptaufmerksamkeit abgefangen und vom eigentlichen Thema abgelenkt. An und für sich sollte die Frau, die in Lindaus Drama „Diana" zwischen Herbert und Kurt von Dahlen, in Sudermanns „Raschoffs" zwischen den Oekonomierat und Bernhard Raschoff tritt, nur Mittel zum Zweck sein, sollte einen Gegen-

satz zwischen Vater und Sohn herbeiführen, sollte das treibende Agens sein, an dem dieser Gegensatz sich entfaltet. Sudermanns Verschulden war es, wenn sich Wally Friedrich aus den „Raschoffs" von der ihr zugedachten Aschenbrödelrolle zur wichtigsten Figur des Dramas aufspielen konnte.

Bei Dumas war die Verliebtheit des alten Comte de la Rivonnière in Melle Hélène, die Werbung des Sohnes für den Vater und die schließliche Heimführung der Braut durch den Sohn nur ein Symptom neben vielen anderen in der Entwicklung dieses seltsamen Bündnisses zwischen Jugend und Alter, wobei der Jugend die Aufgabe zufiel, durch das Beispiel weiser Mäßigung dem Leichtsinn des Alters zu wehren.

Daß auch Sudermanns Interesse an dem Stoffe sich hauptsächlich auf die Gestalten der beiden „Junker" konzentrierte, beweist mir der Name des Dramas, „Die Raschoffs", die Lösung des Konfliktes und der angedeutete Vergleich mit Hildebrand und Hadubrand in Akt IV, 7 und in der Schlußszene des letzten Aktes. Nur bei einer Ausschaltung des Autoritätsgedankens im Verkehr zwischen Vater und Sohn konnte der Konflikt Formen annehmen, wie sie sich im Drama vor uns aufgipfeln. Es ist wahr, Sudermann hat sich vor Uebertreibungen, die ans Lächerliche streifen, gehütet, die Lindau seinerseits nicht vermieden hat. Im ersten Akte des Dramas „Diana" sagt der Vater zu seinem Sohne: „Versprich mir, Kurt, duldsam und nachsichtig zu sein, wenn sich der alte Dahlen wieder in mir regt; wenn der alte Eigensinn mir einen bösen Streich spielen will, — Du bist der Jüngere und Verständigere!" Darauf der Sohn: „Ich will mir alle Mühe geben, aber Du weißt sehr gut, daß ich nicht aus der Art geschlagen bin und auch meinen kleinen Trotzkopf für mich habe!" Der Vater sieht das nur zu sehr ein, denn er erwidert: „Ja, es ist eigentlich unbegreiflich, daß wir so friedlich miteinander ausgekommen sind. . ."

Unausgesprochenermaßen herrscht auch zwischen den beiden Raschoffs Korpsgeist, wie früher zwischen Herrn von Drosse und seinem Sohne in dem Einakter „Fritzchen". Wäre der alte Oekonomierat Raschoff eine Respektsperson für seinen Bernhard gewesen – etwa wie der Oberst Schwartze für seine Töchter - bis zu dem Augenblicke, wo

er sich in die Maitresse seines Sohnes verliebte, hätte das Drama leicht zur Tragödie werden können; so haben wir eine klare Tragikomödie vor uns.

Der alte Oekonomierat Raschoff ist dahintergekommen, daß sein Sohn um einer Maitresse willen Frau und Wirtschaft vernachlässigt. Er empfiehlt seinem Bernhard dieselbe Radikalkur, die schon Herr von Drosse seinem Fritzchen verschrieben hatte: „Austoben!" Der Alte macht sich sogar erbötig, die „Geheimratswally" von Berlin nach dem im Ostpreußischen gelegenen Rittergute der Raschoffs zu holen. Dabei rechnete er gar nicht mit der Möglichkeit, daß die Kur, mit der er in seinem bewegten Leben stets die besten Erfolge erzielt hatte, bei seinem Sohne nicht anschlagen, oder gar seinen Zustand verschlimmern könnte. Vor allem hatte er seine eigene Unempfindlichkeit für weibliche Reize weit überschätzt. So hielt denn das Unglück mit der Ankunft Wallys im Hause des mitverschworenen Kämmerers Hennicke seinen Einzug. Es bedurfte der ganzen Energie der beiden Männer, um die Geister loszuwerden, die sie leichtsinnig beschworen hatten.

Die Lindausche Variante des Père-Prodigue-Themas ist die: Der Freiherr Herbert von Dahlen will an Stelle seines Sohnes die Gräfin Esther von Thern empfangen, um seinem Sohne eine Wiedersehensszene mit seiner ehemaligen Geliebten nebst den unberechenbaren Folgen einer derartigen Begegnung zu ersparen. Da fängt der alte Freiherr selber Feuer bei der heiratslustigen Witwe. Kurt läßt dem Vater die Wahl zwischen seiner Freundschaft und der Liebe Esthers. Es herrscht einige Tage Krisenstimmung, dann entscheidet sich der Freiherr Herbert für seinen Sohn und gibt der Gräfin den Laufpaß.

Dumas' Père prodigue wird zweimal durch die Liebe in ein gespanntes Verhältnis zu seinem Sohne gebracht. Kaum ist einer abenteuerlichen Verbindung zwischen dem alten Comte de la Rivonnière und der jugendlichen Melle Hélène durch die Vermählung des Mädchens mit dem Vicomte André glücklich vorgebeugt worden, da läßt sich der Comte von den Einflüsterungen der versorgungsbedürftigen

Albertine de la Borde betören. Trotzdem bildet die Liebe nur eine der zahlreichen noblen Passionen des Grafen.

Sudermann hat, dem Vorgange Lindaus folgend, seinem Oekonomierat nur eine schwache Seite gegeben, die leichte erotische Erregbarkeit, eine Untugend, die der Sohn vom Vater geerbt hat. Durch das Ueberwiegen des Erotischen in seinem Charakterbilde unterscheidet sich der Oekonomierat Raschoff von dem Comte de la Rivonnière. Das ist aber kein Grund, darum einen Einfluß Dumas' überhaupt auszuschließen. Wie bei dem Vergleich Sudermanns mit Sardou noch festzustellen sein wird, ist es keine Seltenheit, daß flüchtig angedeutete dramatische Konflikte, unentwickelte Anlagen und Fähigkeiten einzelner Helden in den französischen Dramen von Sudermann erkannt und ausgebildet worden sind.

Wer freilich darauf ausgeht, ähnliche Entlehnungen aus der französischen Literatur, wie sie sich der ältere Dumas in der deutschen erlaubt hat, plumpe Uebernahme ganzer Szenen der französischen Realisten in Sudermanns Werk nachzuweisen, der wird vergeblich suchen. Sudermann ist kein Faiseur, sondern ein Dichter. In der Dresdener Rede beschwört er seine Zuhörer: „Vertrauen Sie der künstlerischen Hingebung, dem heiligen Eifer der wahrhaft Strebenden. Es ist ihnen ernst um ihre Sache. Sie wissen wohl: Es gilt, sich durchzuringen durch den Wust der schwergeplagten Zeit; es gilt, den Bann der Trostlosigkeit zu brechen und aufatmend zu klareren Höhen der Menschenbeurteilung hinanzusteigen." So mannigfaltig Sudermanns Werk ist, so konstruiert und zurechtgedrechselt es vielfach aussieht, es gibt keines, das er nicht leidvoll mit sich herumgetragen, das er nicht im Innersten erlebt hat.

Unter dieser stillschweigenden Voraussetzung glaube ich allerdings von einer Dumas-Imitatio in den soeben behandelten Fällen sprechen zu können. Diese Imitatio ist bei Sudermann eine produktive Arbeit. Er bleibt nicht dabei stehen, den Gedanken des fremden Autors noch einmal zu denken, sondern das von diesem aufgeworfene Problem stellt sich ihm vollkommen neu dar; das so geborene Kunstwerk ist Sudermanns Persönlichkeit verhaftet, es trägt den Stempel seines Geistes. Es ist darum sehr wohl denkbar, daß

er in dem Oekonomierat Raschoff sich selber gezeichnet hat. Neben den Raschoffs sind Lindaus Freiherren von Dahlen und Dumas' Comtes de la Rivonnière farblos, schwach, bar aller persönlichen Eigenheiten, gebleicht in der nivellierenden Luft der Salons, in denen ausgeprägte Individualitäten nicht geduldet werden. Lindaus Drama „Diana" ist nur ein Abklatsch Dumas'scher Motive, nichts Eigenes, keine selbständig gestalteten Szenen und Charaktere. Da wirkt der alte Oekonomierat erfrischend, er ist eine Figur, die sich dem Zuschauer einprägt, an ihr hat ein Künstler gearbeitet, der eine ganz bestimmte Art hatte, Menschen zu sehen.

In der Préface zum „Père prodigue" handelt Dumas ab über das métier dans l'art dramatique quant à la composition et quant à la forme, und er stellt fest: „On n'est complètement un auteur dramatique que si l'on a une manière de voir, absolument personelle." Diese Fähigkeit ist Sudermann nicht abzusprechen. Sein Oekonomierat Raschoff ist Dumas' „Père prodigue" vu à travers son tempérament, ist eine echt Sudermannsche Gestalt.

Auch in technischer Hinsicht verrät das Drama „Die Raschoffs" die ordnende und meisternde Hand seines Schöpfers. Der sonst in den handwerksmäßigen Fragen seiner Kunst so sichere Dumas hat im „Père prodigue" ein ziemlich formloses Gebilde geschaffen. Er nähert sich dort in bedenklichem Maße der Arbeitsweise der späteren Naturalisten. Sudermann, der eine durchsichtige Architektonik, ein gotisches Zustreben nach dem Höhepunkte, ein Insichabgeschlossensein vom Kunstwerke fordert, wird von Dumas' „Père prodigue" nicht sehr befriedigt gewesen sein. Er hat in den „Raschoffs" die Problemstellung vereinfacht, sie mit den Gesetzen der dramatischen Kunst in Einklang gebracht, die Handlung gestrafft und dadurch eine weit größere Festigkeit erreicht.

In der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur vom 28. II. 1903 veröffentlichte Ernst Dannheißer eine Abhandlung: „Studien zur Weltanschauung und Entwicklungsgeschichte des Dramatikers Dumas fils." In einem Anhange zu dem Aufsatze stellt er Sudermann und Dumas zusammen und kommt zu dem Ergebnisse, daß der ostpreu-

ßische Dichter seinen drei ersten Dramen zufolge nichts anderes als ein germanisierter Dumas sei. Mir scheint das ein wenig vorschnell und oberflächlich geurteilt, wie eine Untersuchung des Ideengehaltes der Werke beider Schriftsteller noch zu zeigen haben wird. Eines ist allerdings richtig, daß sich Sudermann durch Dumas' Neigung zur Typisierung beeinflussen ließ. Der Ostpreuße verwandte in seinen Dramen wie Dumas gern Theaterfiguren, d. h. Spieler, für deren Mitwirkung bei der Handlung zunächst lediglich technische Ueberlegungen sprachen. Dumas verwandelte die Szene in ein Tribunal und rief das Publikum als Richter auf. Er verfocht auf dem Theater soziale Thesen — Recht auf Ehescheidung, Rechte der unehelichen Kinder — und schuf sich Figuren, seine Ansichten in einer dialogischen Dissertatio zu vertreten. Ein advocatus diaboli, ein Gegner seiner These, wurde zwar aufgestellt, wie es die Regeln des Dramas erfordern, aber sein Kampf war von vornherein hoffnungslos, seine endliche Niederlage unausbleiblich und diente nur dazu, die Wahrheit der Dumas'schen Thesen umso heller erstrahlen zu lassen. In seinen Thesendramen — das sind nicht alle — sind die Idee das Primäre, die Personen das Sekundäre, das Wichtigste das Fabula docet.

Das verführte Dumas dazu, seine Thesen eigentlich mit den Mitteln der Rhetorik, nicht aber denen der dramatischen Kunst durchzuführen, eine Schwäche, die auf Sudermann abfärbte. Uebrigens ist diese Sünde wider das Drama bei den Franzosen traditionell. Sie hat schon Goethe Anlaß gegeben, dagegen seine warnende Stimme zu erheben. Unter dem 24. II. 1825 hat Eckermann in seinem Tagebuche folgenden Ausspruch Goethes verzeichnet: „Die französischen Dichter haben dem Gesetz der drei Einheiten am strengsten Folge zu leisten gesucht, aber sie sündigten gegen das Faßliche, indem sie ein dramatisches Gesetz nicht dramatisch lösen, sondern durch Erzählung." So entstanden die Menschen mit dem voilà comme je suis, Menschen, die für den Rechtsanwalt Dumas ganz brauchbar sein mochten, die aber in Sudermanns Problemdramen keinen Platz haben sollten. Man merkt diesen Menschen die Entstehung aus einer chemischen Retorte an. Es sind Homunculi, denen der Dichter seine

Ansichten als Spruchband zum Munde herausgehängt hat. Ihre Weltanschauung ist nicht in ihnen erwachsen, sondern von außen an sie herangetragen. Diese Figuren bieten dem Dramatiker allerdings den großen Vorteil, daß sie äußerst verwendungsfähig sind, Mannequins, die sich in kürzester Frist ein neues Kleid umtun, und darin vor einem schaulustigen Publikum paradieren. Das sind die Raisonneure, auf die Wilhelm Buschs Wort paßt: „Sie haben alles hinter sich," — und manchmal sogar der Nachsatz: „und sind gottlob recht tugendlich."

Der Primat der Idee vor der Person hat dem sonst prächtigen Drama „Stein unter Steinen" nicht unerheblich geschadet. „Stein unter Steinen" ist ein soziales Tendenzdrama mit allen Schwächen dieser Gattung. Seine Entstehung wird dieselbe sein wie die von Dumas' „Fils naturel" oder „Mr. Alphonse". Die Gegensätze zwischen den Menschen werden weit aufgerissen; auf der einen Seite stehen die Guten, meist Stiefkinder des Lebens, auf der anderen Seite die Bösen, hochfahrend und dabei geistig beschränkt und minderwertig. Der Dichter greift dem Weltenrichter vor, er hilft der Tugend zu ihrem Verdienste und läßt die Bösewichter zuschanden werden. Eine innere Entwicklung der Charaktere gibt es nicht; die Personen spielen die Rolle, zu der sie prädestiniert sind. Der entlassene Zuchthäusler Biegler aus „Stein unter Steinen" ist der Typ des von Edelmut triefenden Verbrechers, an dessen Untat man nicht recht glauben kann, eine Gestalt wie aus V. Hugo's „Misérables" genommen. Dagegen ist der Steinmetz Göttingk ein hartgesottener Sünder. Der edle Menschenfreund Zarncke wirkt als Providentia Dei in dem Drama.

Dieselben Gegensatzpaare haben wir in Dumas' „Fils naturel". Da ist der Mustersohn der armen Näherin Clara Vignot, Jacques de Boisceny, und der pflichtvergessene Vater Sternay, der unter dem Pantoffel seiner adelsstolzen Mutter steht. Der boshafte Marquis d'Orgebac wird der gute Engel Jacques de Boisceny's und seiner Geliebten Hermine.

An Dramen wie „Fils naturel" und „Stein unter Steinen" wird offenbar, daß Dumas und Sudermann noch ganz in der

idealistischen Kunstrichtung wurzeln. Dumas schildert das Problem des unehelichen Kindes nicht so, wie es in Wirklichkeit liegt, sondern er greift einen höchst unwahrscheinlichen Einzelfall heraus, wo infolge einer Reihe von Zufällen und glänzender Naturanlagen ein solches bedauernswertes Wesen zu höchsten Stellungen im Staate emporsteigt und die Genugtuung erlebt, daß sein eigener Vater, der 25 Jahre lang nichts von ihm wissen wollte, sich öffentlich seiner rühmt und selbst seine Ehre darein setzt, es gesetzlich anzuerkennen. Nicht viel anders steht es mit Sudermanns Zuchthäusler Biegler. Aeußerlich hat sich Sudermann dem Arme-Leute-Milieu besser angepaßt als Dumas. Clara Vignot, die Mutter des fils naturel, soll eine Arbeiterin sein, tatsächlich unterscheidet sie sich aber durch nichts von ihren adligen Gegenspielern. Der Ostpreuße hat den Zuchthäuslerjargon gut getroffen. Die freiere, lebenswahrere Atmosphäre in „Stein unter Steinen" und der „Schmetterlingsschlacht" verweist Sudermann in die Nähe des Volksstückdichters L'Arronge, der seinerseits dem französischen Vaudeville verpflichtet ist.

Die Typenbildung ist bei Sudermann im engsten Zusammenhange mit den technischen Fragen zu betrachten; sie bildet einen Teil dieses Problems. Wir wissen mit Bestimmtheit, daß Sudermann die Arbeitsweise der französischen Theaterdichter mit peinlichster Genauigkeit studiert hat. Die bühnenwirksame Inszenierung eines Stoffes hat er bei den Franzosen gelernt. Der hohe Wert, den er auf technische Vollendung legte, kostete seinen Figuren den Reiz ursprünglicher Natürlichkeit. Die Kinder der dramatischen Muse des Dichters werden uns nicht so gezeigt, wie sie in seiner schöpferischen Phantasie sich formten, sondern erst, nachdem sie für die Vorstellung zurechtgeputzt und zurechtgestutzt worden sind. Glätte und Gefälligkeit der Form, kunstvolle Dialoge und packende Aktschlüsse erntete er dafür ein. Mit dieser Feststellung ist zugleich der Hauptunterschied zwischen den Dramatikern Gerhart Hauptmann und Sudermann herausgearbeitet.

Wohl hat der Ostpreuße die typisierende Methode der Franzosen nachgeahmt, aber er hat andererseits doch an-

dere Typen geschaffen, die seiner Wesensart und den besonderen Erfordernissen seiner Schauspiele entsprachen. Ich denke z. B. an das kranke, wehleidige Mariechen aus „Stein unter Steinen". In irgend einer Gestalt taucht es in den meisten Dramen Sudermanns auf. Es erscheint als Rektor Wiedemanns blindes Töchterchen Helene im „Glück im Winkel", als Klärchen Fröhlich, das Sonnenscheinchen im Hause Janikow, in „Sodoms Ende"; wir finden es als das Nesthäkchen der Familie Schwartze in der „Heimat", als Heimchen auf dem Gute Vogelreuters aus dem „Johannisfeuer" und noch öfters.

Nur bei Rampenlicht erwachen Sudermanns Pastoren zu einem künstlichen Leben. Es ist nicht allein ihre Amtstracht, die sie einander gleichmacht, sie sind vom Dichter samt und sonders ein wenig als Karikaturen gesehen, und es liegt am Schauspieler, diese Anlage noch besonders zu unterstreichen. Ob sie als salbungsvolle Schönredner auftreten, wie der Pfarrer Heffterdingk aus der „Heimat", oder als polternde Eiferer sich gebärden, wie der Pfarrer Götz aus dem „Katzensteg", ihre Aktionen scheitern jedesmal kläglich. Sie verstehen die Menschen nicht und reden an ihnen vorbei. Sie sind schlichte, gerade Naturen, die keine Ahnung haben von den seelischen Schwierigkeiten ihrer Mitmenschen. Besonders schlimm ist es, wenn die Schlichtheit nur ein Mäntelchen für Einfalt des Herzens ist, von der zum Widerspruch herausfordernden Selbtgefälligkeit des Hilfspredigers Haffke aus dem „Johannisfeuer" gar nicht zu reden. Eine Einimpfung Ibsenschen Blutes ist Sudermanns Pastoren nicht zum Vorteil gewesen. Diese Pfarrer reichen alle nicht heran an ihren Amtsbruder aus dem Roman „Es war", eine kernige Gestalt, zu der mir Lukas Cranach's „Martin Luther" die rechte Illustration zu sein scheint.

Serienmenschen wie die Pastoren sind die Sudermannschen Kommerzienräte, die gewöhnlichen und die geheimen, aus der „Ehre", dem „Blumenboot", dem „Guten Ruf" und der „Hl. Zeit". Es sind meistens Raffkes, deren wirtschaftlicher Aufstieg mit ihrer inneren Bildung nicht gleichen Schritt gehalten hat, die faden Früchte einer gesellschaftlichen Treibhauskultur, kalte Egoisten, deren Rück-

sichtslosigkeit durch Europens übertünchte Höflichkeit hindurchschimmert.

Nächst den Kommerzienräten ist die große Schar der Lehramts- und Predigamtskandidaten sowie die der steifen preußischen Landräte zu nennen.

Zu diesen Kategorien spezifisch Sudermannscher Typen kommen andere, die der Ostpreuße direkt von den Franzosen übernommen zu haben scheint, ich meine die dramatischen Herrgötter, die Dei ex machina, an ihrer Spitze den Grafen Trast aus der „Ehre". Man darf nun freilich nicht so weit gehen, jede dramatische Figur, die einmal zu einem Probleme prinzipielle Stellung nimmt, als Raisonneur hinzustellen. Sonst kommt man schließlich so weit, selbst Shakespeare's Falstaff als Raisonneur zu bezeichnen, nur weil er einmal im „König Heinrich IV." über den Ehrbegriff diskutiert.

Man hat viel um das Urbild des Grafen Trast gestritten. Die einen sahen darin den Mr. Prosper de Block aus V. Sardou's „Pattes de Mouche", andere, wie Friedrich Spielhagen, erkannten darin Dumas Père's Grafen von Monte-Christo. Diese seltsame Ansicht Spielhagens fand ich mitgeteilt in der Charakteristik Sudermanns in Heller's „Studies in modern german literature"[76]). Der Streit scheint mir müssig zu sein. Trast ist ein Wahlverwandter der liberalen französischen Freigeister, die meist in Uebersee zu aufgeklärten Verächtern des verzopften europäischen Sittenkodex geworden sind, die nicht mehr in den Schranken ihres Jahrhunderts wandeln. Solche Typen begegnen uns bei Sardou wie bei Dumas. Wenn Mr. Prosper de Block auch dieselben Ansichten über die Ehre wie Sudermanns Graf Trast vertritt, so halte ich es darum noch nicht für ausgemacht, daß Trast gerade eine Kopie dieser Figur sein soll. Auseinandersetzungen über Ehrenfragen finden in Dumas' „Demi-Monde" zwischen Olivier de Jalin und Raymond de Nanjac statt, in „L'Etrangère" zwischen René de Charzay und Jean de Girand usw.; und wenn sie auch nicht in jedem Falle Sudermanns in der „Ehre" entwickelte Anschauungen getreulich widerspiegeln, boten sie doch Anregung genug, Figuren wie Graf

[76]) Otto Heller, Ph. D.: Studies in modern Germ. Lit. Boston-New-York 1905.

Träst und Robert Heinecke zu entwerfen, so daß es nicht unbedingt nötig ist, gerade Sardou's „Pattes de mouche" als Muster heranzuziehen.

Cassandra-Gestalten wie Professor Riemann aus „Sodoms Ende" kennt der Franzosenvermittler Paul Lindau — das Modell Edmund in dem Drama „Johannistrieb" — und hat vorher schon Dumas in dem Drama „Diane de Lys" — der Bildhauer Taupin — verwandt.

Eine letzte Gattung dramatischer Typen sind die sogenannten Drahtzieher, als deren Hauptvertreter ich auf Seiten Dumas' den Ami des Femmes, auf Seiten Sudermanns den Maler Kurt von Seltzer aus dem „Höheren Leben" nenne.

Mit der Herausstellung der typisierenden Arbeitsweise Sudermanns haben wir bereits eine wichtige Seite des technischen Fragenkomplexes behandelt; denn an die Theaterfiguren ist Sudermann durch das Studium der technischen Einrichtungen des französischen Theaters herangekommen, keineswegs aber sind hier ideengeschichtliche Beziehungen anzunehmen. Was Sudermann immer wieder zu den Franzosen drängte, was er durch liebevolles und aufmerksames Aufsichwirkenlassen ihres Schrifttums zu erfassen strebte, das finden wir am besten ausgedrückt bei Goethe, der sich nach einer Aufzeichnung in Eckermanns Tagebuch vom 14. April 1824 zu diesem also äußerte: „Die Franzosen verleugnen ihren allgemeinen Charakter auch in ihrem Stil nicht. Sie sind geselliger Natur und vergessen als solche nie das Publikum, zu dem sie reden; sie bemühen sich, klar zu sein, um ihren Leser zu überzeugen, und anmutig, um ihm zu gefallen."

Wirken wollte Sudermann, das Publikum hineinreißen in seine innere Bewegtheit, den Dualismus zwischen Publikum und Bühne überwinden, das Publikum wieder unkritisch machen, es ganz aufgehen lassen in der Welt seiner Dichtung. Ihm schwebte ein so „inniger Konnex zwischen Welt und Kunst" vor, wie er ihn bei der Aufführung der Dramen des Porto-Riche in Paris staunend bewundert hatte. Einen solchen Uebergang in einen Zustand der Hypnose und Extase glaubte Sudermann seinem Publikum erleichtern zu müssen. Die französischen Boulevarddichter hatten dieses Wun-

der zuwege gebracht. Sudermann wollte ihnen ihr Geheimnis ablauschen. Darum ging er in Paris möglichst viel in die Theater. Er erzählt in seinen Briefen aus Paris, daß er äußerst sparsam lebte, „um das Geld für die Theater aufzubringen, die ihn faszinieren." Er sezierte die französischen Dramen wie der Anatom den Leichnam. Er soll die Worte eines klassischen Dramas ausgezählt haben, um festzustellen, an welcher Stelle die Wende- und Höhepunkte des Dramas stehen müssen, wenn die einschlagen sollen.

Es ist nun nicht so, daß Sudermann durch die Franzosen erst zum Dramatiker geworden ist, aber ihnen gebührt doch der Ruhm, Förderer seines Talentes zu sein. Sudermanns Kunst ist nichts Erlerntes, sondern, wie alle wahre Kunst, ein göttliches Geschenk.

Sudermann besaß eine bedeutende zeichnerische, — man kann nicht sagen malerische — Veranlagung. In seinen Kollegheften finden sich manche schöne Proben seines Könnens. Zeichnerisch gesehen sind die Figuren seiner Dramen. Teils sind es vierschrötige Bauerngestalten, deren herkulischer Knochenbau sich in scharfen Konturen an ihrem Aeußeren abzeichnet, teils degenerierte Gesellschaftsmenschen, deren schlotternde Glieder durch die dünnen Gewebe der Haut hindurchschimmern. Zeichnerisch angelegt sind schließlich auch die Pläne der meisten seiner Dramen. Und wenn Sudermann die französischen Dramen gewissenhaft untersuchte, so war es der Grundriß, den er an ihnen freilegen wollte, um in der Sprache der Architekten zu bleiben. Durch seine Methode kam der Dichter dem von Boileau gepriesenen Ideal der clarté und des bon sens nahe; seine Dramen aber wirken infolgedessen nüchtern, was besonders an den historischen und Märchendramen auffällt. Seine Helden machen öfters den Eindruck, als ob sie ein wenig unterernährt seien. Bei der scharfen Betonung des Wesentlichen lag die Gefahr der Uebertreibung und Karikierung nahe, die nicht immer vermieden wurde.

Sudermann ist ein Meister der Exposition. Eine Situation kurz zu umreißen, Spannung zu erregen, den Knoten zu schürzen, versteht kaum einer so wie er. Die ersten Akte sind bei dem Ostpreußen meistens vorzüglich. Vom vier-

ten Akte an fällt er dagegen in der Regel ab. Je glänzender die Steigerung der Handlung war, um so empfindlicher macht sich nachher das Versagen des Dichters bei der Lösung des Konfliktes bemerkbar. Dieselbe Wahrnehmung ist übrigens an den Romanen des Dichters zu machen.

Mit Recht fordert Heinrich Bulthaupt vom logisch aufgebauten Schauspiel, daß nur ein einziger Schluß möglich sei. Diesen Eindruck hat man bei Sudermann nicht. Er wird gegen Schluß unsicher. Er selbst hat ja den ursprünglich tragischen Ausgang der „Ehre" abgeändert. Es hängt damit zusammen, daß Sudermann die Tragödie kaum kennt, daß wir aus seinen Schauspielen selten im Tiefsten getroffen und erschüttert hinausgehen. Eher entläßt uns der Dichter schon mit einem Gefühle satter Zufriedenheit. Auch hierin erkenne ich französischen Einfluß. Die Unfähigkeit der Franzosen zur wahren Tragödie hat sich auf Sudermann übertragen. Die Franzosen scheuten die Tragödie, weil deren gewaltige Spannungen und Revolutionen ihre schöne Form zerstörten. Sudermann teilte die Abneigung der Franzosen gegen das Aufwühlende, Chaotische. Diese Antipathie hat ihm zeitlebens den Zugang zu den Russen verschlossen. Er soll von Dostojewskis „Brüdern Karamasow" entsetzt gewesen sein.

Daß die Zuschauer wie nach dem letzten Akte von G. Hauptmanns „Biberpelz" noch der Dinge warten, die nicht mehr kommen, wird bei einer Sudermannaufführung nie vorfallen. Der Dichter läßt sein Publikum die Vorteile der Situation auskosten bis zur Neige. Er läßt den Mann im Parkett mit seinem Helden über dessen Widersacher Triumphe der Rache, des befriedigten Ehrgefühls, des Stolzes empfinden. Nur einmal, im „Glück im Winkel", hat uns Sudermann die erwartete Abtrumpfung des Gegners versagt. Diese viel gelästerte Jagd nach Effekten ist eine Verbeugung des Dichters vor seiner Majestät dem Publikum. Auch hierin folgte er den Franzosen und insbesondere Dumas fils.

In der Art und Weise, wie Sudermann den Dialog in Gang bringt, wie er in seinen dramatischen Unterhaltungen häufig durch unerwartete Wendungen überrascht, wie er das Auftreten und den Abgang der einzelnen Personen vorbereitet,

hat man gleichfalls — und wohl auch nicht mit Unrecht — französischen Einfluß sehen wollen. Ich bestreite aber auf das Entschiedenste, daß Sudermann dabei in Paradoxie verfällt und die Grenzen des psychologisch Zulässigen weit überschreitet[77]). In einem Ende 1929 in verschiedenen deutschen Städten gehaltenen Vortrage über Kriegsbücher hat Professor Witkop (Freiburg i. B.) Remarque einen Sudermann der Kriegsliteratur genannt und wollte damit dessen Effekthascherei treffen[78]). Meiner Meinung nach ist die gerügte Unart im Romane längst nicht so auffällig wie im Drama. Witkops Urteil, so verblüffend es klingt, ist darum doch mit Vorsicht aufzunehmen.

Unerfreulich wie in den Zwielichtgeschichten wirkt auch in den Sudermannschen Dramen der französische Esprit. Er steht den dramatischen Helden ebenso übel an wie den Helden der Zwielichtgeschichten. Der Witz wird gesucht, artet aus, befremdet.

Nicht gut hat Sudermann daran getan, nach manchem französischem Beispiele (cf. Dumas f., Sandeau, Feuillet, G. Sand etc.) seinen Roman „Der Katzensteg" zu dramatisieren. Das Drama steht nicht auf der Höhe des Romans. Es ist eine unvollkommene Wiedergabe der dramatischen, d. h. dialogischen Partien des Romans, während die wundervollen epischen Schilderungen weggefallen sind, ohne daß uns dafür ein Ersatz geboten würde.

Wie bei den französischen Realisten ist auch bei Sudermann der Monolog verpönt; Dumas konnte aber — vielleicht gerade infolgedessen — nicht ohne das à-part-Sprechen auskommen, Sudermann hat diese Eselsbrücke nur in ganz seltenen Fällen betreten.

Ein Blick auf Dumas' und Sudermanns Anweisungen für den Schauspieler lehrt uns, daß der Ostpreuße sich die Aufführung seiner Gesellschaftsdramen ganz nach französischem Muster dachte. Er fordert dieselben etwas südländisch pa-

---

[77]) cf. Fritsch: „Influence" p. 139.

[78]) Münsterscher Anzeiger, 59. Jahrg. 1929, Nr. 275, Morgenausgabe.

thetischen Gesten, dasselbe Minenspiel, dieselbe Modulation der Stimme vom kaum gehauchten Liebesworte bis zum wild herausgestoßenen Schrei. Auch seine raumtechnischen Anordnungen für Salons, Foyers etc. scheinen von französischem Geschmacke bestimmt. Sudermann ist nur viel genauer noch in seinen Angaben, geht viel mehr ins einzelne als Dumas; er läßt der Phantasie des Schauspielers und des Regisseurs nur einen sehr geringen Spielraum. Fast jede Bewegung ist schon genau vorgeschrieben. Sudermann dachte eben stets an die Aufführung, während Dumas seine Dramen vor allem gelesen wissen wollte, einen Wunsch, den er in einer seiner Vorreden ausdrücklich begründet.

Wenn Dumas also in den Vorreden zu seinen Dramen durchaus nicht nur Fragen behandelt, die mit den ihnen folgenden Stücken in engstem Zusammenhange stehen, so enthalten sie doch häufig genug Meinungsäußerungen des Dichters, die für eine richtige Interpretation und bühnenmäßige Bearbeitung der Dramen von großem Werte sind. Sudermann hat darauf verzichtet, seinen Schauspielen einen Kommentar vorauszuschicken. Dafür hat er — hierin freilich einig mit Ibsen, Hauptmann usw., überhaupt dem Brauche der Naturalisten folgend — die Naturgeschichte jeder neu auftretenden Person sehr genau beschrieben.

Gegenüber diesem bedeutenden t e c h n i s c h e n Einflusse der Franzosen auf Sudermann fallen einige ihm und Dumas gemeinsame Motive in den Dramen der Frühzeit kaum ins Gewicht. Anzunehmen, daß solche Motive von Dumas oder einem anderen Dramatiker herrühren, ist in jedem Falle ein schwerer Angriff auf die Ehre des Dichters. Dem steht ein Ausspruch Sudermanns in den „Sturmgesellen, ein Wort zur Abwehr" entgegen: „Jede Dichterphantasie, die nicht mit abstrakten Phantomen arbeitet, oder aus Büchern Aufgelesenes klug variiert, lebt von Erinnerungsbildern" (p. 6). Und Dumas selbst war um die Jahrhundertwende noch kein Erinnerungsbild für Sudermann, sondern lebendige Gegenwart. Darum glaube ich nur dort an eine Uebernahme von Motiven, wo diese bei Sudermann handwerksmäßigen Zwekken dienen, Bühnentricks, Theaterkniffe sind. Das ist z. B. der Fall bei dem fingierten Duell, das am Schlusse der „De-

mi-Monde" zwischen Olivier und Raymond inszeniert wird. Es hat sein Gegenstück in Sudermanns Einakter „Das Ewig-Männliche" (Zyklus Morituri). Beide Male dient es dazu, einem dupierten Liebhaber die wahre Gesinnung seiner Angebeteten zu enthüllen. Der Liebhaber ist mit seinem angeblichen Rivalen übereingekommen, sich von diesem zum Scheine besiegen zu lassen. Der Scheintote wird dann Zeuge einer intimen Szene zwischen seinem Partner und dem geliebten Weibe. Die hat nichts Eiligeres zu tun, als den Totgeglaubten fallen zu lassen, alle Liebe für ihn abzuschwören und sich des Ueberlebenden zu versichern.

Eine andere Frage ist die, ob in dem erst 1912 erschienenen Drama „Der gute Ruf" nicht manches steckt, was aus der Kameliendame stammt. Der junge Max Termählen hat mit Armand Duval manche Aehnlichkeit. Vor allem erinnert die große Auseinandersetzung zwischen Maxens Vater, dem Kommerzienrat Termählen, und der Maitresse seines Sohnes, der Baronin Dorrit von Tanna, an die bekannte Szene zwischen dem Vater George Duval und Marguerite Gautier. Hier wie dort ändert der Vater gründlich seine Meinung über die Auserwählte seines Sohnes und mit einem gefühlvollen väterlichen Kusse findet in beiden Fällen die erste Begegnung ihren Abschluß. Dorrit ist dann freilich ein ganz anderes Wesen als die Kameliendame. Diese ist nur Liebe, Hingabe und in ihrer Liebe völlig passiv, jene verleugnet ihre Verwandtschaft mit Magda nicht. In ihrem Falle noch trägt sie ein stolzes Selbstbewußtsein zur Schau. Wie alle modernen Menschen kennt sie kein Schuldbewußtsein, das niederbeugt, ja, sie sündigt gerade aus Trotz gegen ihren Gatten, aus Verachtung ihrer Umgebung.

Immerhin ergeben sich doch zwischen dem „Guten Ruf" und der „Dame aux camelias" einige Vergleichspunkte. Aber „Sodoms Ende" und „Diane de Lys", die „Heimat" und „Denise" über einen Leisten schlagen zu wollen, heißt den Sinn der Sudermannschen Dichtungen gründlich verkennen.

Es war Sudermanns Verhängnis, daß seine Form nicht der kongeniale Ausdruck seines Geistes ist. Für ihn trifft nicht zu, was Dumas in der préface zum „Père prodigue" behauptet: „L'expression sera toujours, malgré vous-mêmes,

au niveau de la pensée." Durch die Form wurde der Geist vergewaltigt. Sudermanns Technik — so glänzend sie ist — ist alt und konventionell. Darunter leiden seine Menschen, die doch ein neues Lebensgefühl in sich tragen. Sie sind stärkste Individualisten, während die Menschen Dumas' wie Augier's in einer Gemeinschaft stehen, die sie trägt und als deren Vertreter sie gedacht sind.

Darum ist auch die Aehnlichkeit des „Fils naturel" mit der „Ehre" nur eine äußerliche. Zwar ist Robert Heinecke nicht der uneheliche Sohn Kommerzienrat Mühlingks, aber auf Grund der Verdienste, die er sich um das Unternehmen seines Brotherrn erworben hat und der Ergebenheit, die er gegen dessen Familie stets an den Tag legte, durfte er wohl beanspruchen, in ein anderes Verhältnis als das des bezahlten Angestellten zu dem Hause Mühlingk zu treten. Aber er wird geradeso von oben herab und verächtlich von der Familie Mühlingk behandelt wie Jacques Vignot von der Familie Starnay. Die Marquise d'Orgebac und Frau Amalie Mühlingk, Mr. Charles Starnay und Kommerzienrat Mühlingk, Hermine und Leonore, der Marquis d'Orgebac und der Graf Trast haben in den beiden Dramen parallele Rollen. Darin aber beruht nun der große Unterschied zwischen Robert Heinecke und dem fils naturel: Robert ist ein Einsamer, ein Ausgestoßener, er steht eingeengt zwischen der Kaste, der er durch seine Abstammung angehört, und der Kaste, in die er durch seine Tatkraft hineingewachsen zu sein glaubt. Der Sohn der Witwe Vignot hat einen starken Rückhalt an seiner Mutter, an einer Kaste armer Unterdrückter, deren Vorkämpfer zu werden er berufen scheint.

Soweit Sudermann nicht bloßer Sittenschilderer geblieben ist, sondern die gegensätzlichen Bestrebungen der Zeit in der Seele von Einzelmenschen zu schmerzvollem Aufeinanderprallen bringt, steht er in klarem Gegensatze zu Dumas fils. Dumas' Menschen stehen in einer Kaste, und es ist stets die sozial tieferstehende Kaste, die um die Anerkennung von Seiten der höherstehenden ringt, die gegen alteingewurzelte Vorurteile ankämpft. Dumas' Dramatik ist also ihrem Wesen nach Gesellschaftsdramatik, seine Helden stehen niemals einsam und allein, sie haben eine Kaste, eben ihre Kaste,

hinter sich, die ihnen den Rücken stärkt im Kampfe. Dumas selbst ist ja Vorkämpfer einer bestimmten Menschenklasse, der unehelichen Kinder nämlich, zu denen er durch seine Geburt ja gehörte. Seine Kunst ist also Tendenzkunst, und das Heilmittel, von dem er einen Ausgleich der Stände erwartet, ist die Liebe, die christliche Charitas sowohl wie in den „Idées de Mme Aubrey" als auch die natürliche Liebe wie in der Kameliendame, „Diane de Lys" und anderen Dramen mehr. Der Dichter gestaltet kein niemals wiederkehrendes Einzelschicksal, sondern seine Dramen sind willkürliche Abwandlungen, besonders interessante Varianten eines Gesellschaftsschicksals. „L'histoire d'un déclassement et de ses conséquences" nennt ein Kritiker im Gaulois „L'Etrangère". Es ist nicht überflüssig, festzustellen, daß Dumas sich ausdrücklich mit dieser Auslegung seines Werkes einverstanden erklärt hat. Man kann wohl sagen, daß diese Charakteristik für den größten Teil der Dumas'schen Dramen zutrifft.

Dumas ist sich dieses Wesens seiner Kunst als Gesellschafts- und Tendenzkunst wohl bewußt. Er ist kein Feind der Gesellschaft, kein Revolutionär; sein ganzer Ehrgeiz besteht vielmehr darin, gewisse Reibungen im gesellschaftlichen Leben auszugleichen, mit anderen Worten, der Gesellschaft zu dienen. In der Vorrede zur „L'Etrangère" bekennt sich Dumas ausdrücklich zur Gesellschaft, so sehr er auch gewisse Opfer bedauert, die er dem konventionellen Geschmacke des Publikums machen muß. Aber er erkennt doch seinem Auditorium das Recht zu, von ihm zu fordern, daß er sich Beschränkungen im Ausdruck und in der Darstellung auferlege. „La peinture de la vérité en public a donc des limites. . . .". Den Naturalismus lehnt Dumas entschieden ab. Aufgabe aller Literaturen ist nach ihm die möglichst wahrheitsgetreue Darstellung der Natur „avec une conclusion philosophique déduite de cette étude et de cette représentation."

Der junge Sudermann steht Dumas wesensfremd und wesensfern gegenüber. Im Lichte dieser Erkenntnis begreifen wir, daß er verächtlich und verständnislos auf Dumas und Sardou herabsehen konnte. Seine Gestalten wandeln

einsam in einer feindlichen Welt. Seine Helden sind Adelsmenschen, die an der Gesellschaft zerschellen, oder denen bestenfalls ein Glück im Winkel blüht. Wie Robert Heinecke ist auch noch der Held von Sudermanns letztem wenig glücklichen Drama, „Der Hasenfellhändler", ein solcher Ausgestoßener aus seiner Kaste, weil er wie Michael Kohlhaas auf sein Recht pochte. Von der Fülle dramatischer Arbeiten, die zwischen der „Ehre" und dem „Hasenfellhändler" liegen, sind es gerade die besten, die diesen Titanenkampf der Persönlichkeit mit der menschlichen Gemeinschaft zum Gegenstande haben, sei es, daß die Gesellschaft für den einzelnen die Klippe wird, an der er kläglich scheitert, wie in „Sodoms Ende", sei es, daß sie das Individuum in die kleinlichen Gesetze ihres kümmerlichen Daseins einzuzwängen strebt und an der freien Entfaltung seiner geistigen Kräfte zu behindern sucht, wie in der „Heimat", sei es, daß sie den einzelnen zur Resignation, zum Verzicht auf den Ausbau seiner Persönlichkeit zwingt, wie im „Johannisfeuer". In seiner Einsamkeit und Verlassenheit findet der Sudermannsche Mensch oft Trost und Stütze in einem liebenden Weibe, und der Dichter hat für dieses Verhältnis den Namen „Zweisamkeit" geprägt. In solcher leidvoll-freudvollen Zweisamkeit leben die Helden des Dramas „Es lebe das Leben" und des „Katzenstegs", um nur einige Beispiele zu zitieren.

Im allgemeinen ist die Liebe aber keine Gegensätze überbrückende, Spannungen lösende Kraft wie bei Dumas, sondern sie wird von Sudermanns Menschen vielfach als eine quälende Fessel empfunden, die sie vom letzten entscheidenden Schritte, dem Schritte aus der Gemeinschaft zurückhält. So verzettelt Steffen Tromholt in ewiger Unschlüssigkeit sein Leben, kindliche Pietät hindert Robert Heinecke, seinem Elternhause für immer den Rücken zu kehren, sinnliche Liebe ist es, die den jungen Maler aus „Sodoms Ende" zum Sklaven Frau Adahs macht.

Dumas erwartet alles Heil von der Ehe, die die beiden Gatten auf Grund gegenseitiger Liebe und Achtung (Amour et Estime) eingegangen sind. Sudermanns Menschen haben fast durchweg einen Horror vor der Ehe; denn Ehe bedeutet

Stagnieren und damit den ersten Schritt zum allmählichen Verfall der freien geistigen Persönlichkeit. Darum schreckt der tolle Professor vor einer Ehe zurück, aber er wird dadurch nicht glücklich. Die Gesellschaft, der ‚Sonderlinge' stets ein Dorn im Auge sind, sucht anfangs mit allen Mitteln, ihn unter die Haube zu bringen; als diese Versuche an seinem Widerstande scheitern, straft sie ihn für die Ignorierung ihrer Gesetze durch Aechtung.

Das Ewig-Weibliche, l'Eternel-feminin, ist bei Dumas letzten Endes das Prinzip des Guten. Zwar schon Dumas warnt davor, gänzlich in der Liebe aufzugehen und darin das Ziel seines Lebens zu sehen. Ein Mensch, der die Kraft, ein Cäsar oder Columbus zu sein, in sich fühlt und sich mit der Rolle eines Werther oder Othello begnügt, ist ein trauriger Held. In „Diane de Lys" streift Dumas die Gefahren der Ehe für den schaffenden Künstler. Aber solche Stimmen bleiben vereinzelt. Sudermann mußte die Lösung, die Dumas empfiehlt, als ein schwerlich mögliches, wenn nicht gar unmögliches Kompromiß erscheinen. Die Frau will im Leben des Mannes alles bedeuten, und Sudermann glaubt nicht, daß sie sich mit einer untergeordneten Stellung begnügen wird. Darum verwirft er die Ehe als eine zum mindesten für den schöpferischen Menschen untragbare soziale Bindung. Der Dichter muß innerlich frei sein, nur dem Augenblicke darf er gehören. Solche Ansichten läßt Sudermann paradoxerweise im „Hohen Liede" Frau Dr. Sievekingk vertreten. Daß ihre Worte nicht etwa parodistisch gemeint sind, zeigt die tragische Geschichte des Malers Steffen Tromholt.

Frau Dr. Sievekingk hat Lili aufgeklärt über das Privatleben der Frauen, mit denen sie in Berlin in Berührung gekommen ist. In Lili zittert der Schrecken über das Gehörte noch nach. „Frau Julas Augen brannten ins Leere. ‚Nicht wahr, das ist schrecklich', sagte sie und lachte. ‚Nun, mich geht das ja nichts an. . . Ich hab' ja mein Dichten. . . Das gibt mir die Weihe, das wäscht's wieder ab. . . Und um dessentwillen geschieht ja auch alles. . . Denn dazu braucht man Sensationen, ja, Sensationen braucht man. . . Ich muß mein Blut jagen fühlen — und ich muß studieren, studieren. . . In jedem ist was Neues. . . und mag ein Mannsbild so fad

sein, daß man sein gesamtes Seelenleben in einem Fingerhut ausschöpfen kann, eine Stunde Rausch hat er doch herzugeben, eine Stunde, in der alle Glocken läuten — ja! — in der die ganze Weltorgel Musik macht. . . Und je mehr du hast, desto mehr Leben lebst du, in desto mehr Seelen kriechst du hinein. — Alle Tore öffnen sich. . . . alle Geheimnisse werden offenbar. . . und wenn du den Herzschlag eines Fremden belauschen kannst, fühlen kannst unter deinen Fingern, dann ist der dein. . . dann ist er du selbst. . . dann lebst du wieder ein Leben mehr, ja, das ist Leben. . . das heißt Leben." — — „So hab ich mir immer gesagt: Mein Dichten verlangt's. Erlebnisse muß ich haben, den ‚Frisson' muß ich haben, wie der Franzose sagt. . ." —— (Hohes Lied p. 367/68 bezw. 372).

Eine Warnungstafel für den Künstler, der sich in Abhängigkeit begibt, hat Sudermann in der „Frau des Steffen Tromholt" und in „Sodoms Ende" aufgerichtet.

Das Thema von „Sodoms Ende" lag Sudermann eigentlich zu nahe, als daß er eines Anstoßes von außen bedurft hätte, sich künstlerisch damit zu beschäftigen. Trotzdem kann ihm „Diane de Lys" diesen Anstoß gegeben haben. Wir haben Beispiele, wo sich die Entstehung seiner Dramen auf ähnliche Weise vollzog. Die Entstehungsgeschichte des Dumas'schen Dramas „Francillon", wie sie uns der Dichter in seinen „Notes sur Francillon" schildert, scheint mir paradigmatisch für die Entstehung so manchen Sudermannschen Dramas zu sein.

Die erste Anregung zu dem Stücke gab Dumas die Unterhaltung zweier Ehegatten in der Grand Opéra, die er belauschte. „Cependant elle ne serait peut-être jaimais née, si une autre circonstance fortuite n'était venue aider à sa naissance." Es kam nämlich der junge Schriftsteller Louis Ganderax mit dem Manuskript seiner „Miss Fanfare" zu Meister Dumas und bat ihn um seinen Rat und sein Urteil. Dumas modelte die Miss Fanfare so um, daß von dem Werke Ganderax' nicht mehr viel übrig blieb. „Il est certain", sagt Dumas, „que s'il (Ganderax) n'avait pas eu l'idée d'écrire miss Fanfare je n'aurais jamais eu l'idée d'écrire Francillon."

Ich bin nun zwar überzeugt, daß Sudermann auch ohne „Diane de Lys" zu kennen, uns in irgendeiner Form einen Willy Janikow geschenkt haben würde. In gewisser Hinsicht ist ja Steffen Tromholt ein Doppelgänger Willys. Nur daß Willy gerade der wurde, der uns heute aus dem Drama „Sodoms Ende" vertraut ist, daran ist Dumas' „Diane de Lys" vielleicht nicht ganz unschuldig. Mehr als einen Anstoß hat Sudermann zu „Sodoms Ende" aus „Diane de Lys" nicht entnommen. Das Thema ist dort ein ganz anderes als hier. Dumas behandelt die Mesalliance, also das Problem der Kameliendame; die Handlung ist lediglich in eine andere Umgebung verlegt und die Rollen von Mann und Frau sind vertauscht. Die Tragik liegt in der Situation, nicht im Charakter der Helden; die Konfliktsmomente, die Paul Aubry's Künstlertum mit sich brachte, sind kaum berührt. Paul hat sich kurz entschlossen, Diane zu gehören; die Schwierigkeiten, die sich der Verwirklichung seines Wunsches entgegenstellen, kommen von Dianes sozialer Stellung her. Diane ist die Gattin des Comte de Lys.

Sudermann hat den Künstler zum Träger der Handlung gemacht. Er hat den Konflikt vertieft und verinnerlicht. Willys Tragik ist keine Situationstragik; Willy trägt seines Schicksals Sterne in seiner Brust. Er ist ein Herkules am Scheidewege; von den Pfaden, die sich vor ihm auftun, führt der eine durch üppige Gefilde zum lockenden Palaste der Venus, der andere ist der Kreuzweg der Kunst. „Sodoms Ende" ist ein groß angelegter Entwurf, ein Edelstein, den der Dichter in einen schlechten Rahmen gefaßt hat, und darüber ist der Edelstein fast erblindet.

Bei literarischen Betrachtungen leuchtete auch Magdas Bild zum ersten Male vor dem geistigen Auge des Dichters auf. Lindaus Drama „Maria und Magdalena" wurde das Vorbild für Sudermanns „Heimat". Aber es überstrahlt dieses Vorbild, wie etwa Corneille's „Cid" seine spanischen Vorbilder überragt. Eine Denise ist Sudermanns Magda jedenfalls nicht. Die tiefgehenden Unterschiede Dumas'scher und Sudermannscher Menschenauffassung und -gestaltung lassen sich gerade an diesen beiden Figuren klar aufzeigen.

Einem äußerlich ganz ähnlichen Lebensschicksale begegnen die beiden jungen Mädchen ganz verschieden. Die Schande, die ihr vom Manne kam, hat Denise verschüchtert und verängstet, hat ihr die Lust am Leben geraubt. Seit sie von ihrem treulosen Geliebten verlassen wurde, ist ihr ferneres Dasein nur noch Passion. Es erscheint ihr als eine unverdiente Gnade, daß ein Edelmann sie noch seiner würdig erachtet. Diese Geisteshaltung ist Magda fremd. Das doppelte Unrecht, das ihr erst von ihrer Familie, dann vom Geliebten angetan wurde, hat ihr Herz verbittert und ihren Trotz wachgerufen. Sie hat sich von ihrer Familie losgesagt und gelernt, in der menschlichen Gesellschaft ihre erklärte Feindin zu sehen, der sie ihren Willen entgegenstemmen muß, wenn sie sich durchsetzen will. Im Kampfe mit der Gesellschaft bildet sie sich zur Persönlichkeit. Jahrelang sind Hunger und Not ihre täglichen Gäste, aber sie übersteht die Krise und meistert ihr Schicksal. Der Sieg macht sie stolz und selbstbewußt.

Denise ist ganz und gar undramatisch. Sie ist willenlos und läßt über sich verfügen. Das erregende Moment im Drama „Denise" ist das: wird der Graf eine Gefallene heiraten oder nicht? Bei Sudermann ist der Konflikt wiederum in die Seele der Heldin verlegt worden und die bange Frage, die wir uns vorlegen müssen, ist die: Wird Magda sich der väterlichen Autorität beugen und reumütig ins Elternhaus zurückkehren oder nicht?

Von allem, was den Menschen an den Menschen bindet, können Sudermanns Helden sich befreien. Aber sie sind darum doch keine Entwurzelte. Die Heimat wurde ihnen zum tragischen Verhängnis. Goethes Verse aus dem Liede „An den Mond" fallen mir immer ein, wenn ich an die „Ehre", den „Katzensteg", „Es war" oder an die „Heimat" denke:

„Ich besaß es doch einmal, was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual nimmer es vergißt."

Es ist wirklich nur zu ihrer Qual, daß Sudermanns Menschen in die Heimat zurückkehren. Es ist das die Tragik des deutschen Menschen, für die Dumas kein Verständnis hat.

Dumas schreibt in der préface zur „Question d'argent", die wie alle diese Vorreden eine wichtige Quelle zur Erkenntnis seiner Wesensart ist: „Pourquoi borner ses regards et se fermer l'étendue? Pourquoi se réduire, s'immobiliser, se faire plante quand on a des ailes, et regarder tourner son ombre autour de soi? La vie, c'est l'action. Varions les aspects! Changeons les perspectives! Tâchons de laisser toujours où nous ne sommes plus les ruines et les décombres de notre passé! Ne revenons pas où nous avons été heureux; ne retournons pas où nous avons souffert; n'essayons pas de revire dans ce qui ne doit plus être. Il ne reste rien de nous de ce que nous avons été! Que le vent emporte où il veut, et que les autres foulent en riant nos feuilles tombés! Pendant le voyage que nous accomplissons ici-bas, touchons d'un pied rapide et léger, d'un pied libre surtout, cette terre qui nous reprendra bien assez vite." Diese Lebenskunst, die Dumas hier predigt, haben Sudermanns Helden vergebens erprobt. Leo Sellenthin, Magda, der junge Heinecke, sie alle versuchen, sich über die enge Welt ihrer Kindheit zu erheben, über dem Streben nach neuen Zielen Leid und Freud der Jugendzeit zu vergessen, und es ist ihr deutsches Schicksal, daß sie, wie von einer geheimen Macht getrieben, wieder nach der alten Heimat zurückkehren müssen. Noch als der Tod ihm die Feder aus der Hand nahm, war Sudermann mit der Abfassung eines Romans „Wo der Strom stiller wird"[79] beschäftigt, in dem das Heimatmotiv wieder stärkstens anklingt.

Die Konflikte entstehen dadurch, daß altvernarbte Wunden bei den Heimkehrern aufbrechen, oder daß sie mit den Lebensanschauungen der großen Welt in die beschränkten heimischen Verhältnisse nicht mehr hineinpassen.

Erst das furchtbare Erlebnis des Weltkrieges hat die Franzosen mit dieser Tragik bekannt gemacht. Paul Maynal hat in dem innig empfundenen Drama „Le Tombeau sous l'arc de Triomphe" die Tragik des Auseinanderlebens dreier Menschen, die sich lieben, in sophokleischer Schlichtheit und

---

[79]) Romanfragment, herausg. von Karl Rosner und Dr. I. Leux, im Greif-Almanach (Cotta) 1930.

Erhabenheit geschildert. Es ist wohl für den kämpfenden Krieger das niederschmetterndste Gefühl, zu wissen, daß die, für die er in den sicheren Tod gehen will, ihm durch die lange Trennung fremd geworden sind.

Die äußeren Umstände der Tragödie „Le Tombeau sous l'arc de Triomphe" kehren in Sudermanns Drama „Notruf" wieder, aber der Ostpreuße hat sein Drama auf eine zu breite Basis gestellt. Er wollte die ganze Problematik der Daheimgebliebenen umfassen, und er verzettelte doch nur seine Kräfte.

Der seelische Konflikt des französischen Dramas ist dagegen der des kurz vor ihm erschienenen Sudermannschen Nachkriegsdramas „Wie die Träumenden". Die alte Volksliedklage: ‚Als ich wiederkam, als ich wiederkam, war alles leer' summt zwischen den Zeilen. Schade, daß Sudermann nicht die Kraft der Konzentration besaß, die wir an dem Franzosen bewundern. Sympathisch ist keine der dramatis personae. Ich zweifle, ob ihre Nichtswürdigkeit und innere Haltlosigkeit lediglich auf das Konto des verrohenden Krieges gesetzt werden kann.

Seltsam berührt der Ausgang. Das Mädchen heiratet den Freund und Waffengefährten ihres Bräutigams, an dem dieser unkameradschaftlich, ja schuftig gehandelt hat. Gerade der Geist der Kameradschaft war doch eine der wenigen guten Früchte des Krieges.

Dumas' Menschen kennen solche Konflikte nicht; denn ihnen geht das Gefühl der Verbundenheit mit einem bestimmten Fleckchen Erde, die Liebe zur Heimat, völlig ab. Der Dichter sagt an einer anderen Stelle in der Vorrede zur „Question d'argent": „Le sol le plus enchanté me deviendrait odieux du moment que je m'y sentirais des racines. Si j'avais été le premier homme, j'aurais perdu le paradis à moi tout seul sans l'aide de la première femme; je m'en serais enfui, bien avant que Dieu me chassât, — pour voir autre chose." Die Natur an sich stimmt Dumas traurig, sie ist ihm zu gewaltig.

Für Sudermann ist Liebe zur Heimat und Liebe zur Natur zur unlöslichen Einheit verknüpft. Dieses urdeutsche Gefühl hat in der Dichtkunst vielfach befruchtend gewirkt,

und es sind nicht die schlechtesten Dichter, die sich auf dem Gebiete der Heimatkunst versucht haben, jedenfalls diejenigen, die sich am tiefsten und nachhaltigsten in das Harz unseres Volkes hineingesungen haben. Auch Sudermann hat sein Bestes dort geleistet, wo er seine Gestalten aus dem Boden der ostpreußischen Landschaft emporwachsen lassen und mit dem warmen Hauche der Heimatliebe beleben konnte.

Die zwiespältige Stellung zur „Heimat" vermehrt noch die inneren Spannungen der Sudermannschen Menschen, die in Wahrheit problematische Naturen genannt werden können. Sie haben einen inneren Bruch, der Spiegel ihrer Seele weist einen Knacks auf; nur mit Hilfe der Strukturpsychologie kann man ihnen näher kommen.

Im Jahre 1896 hat Fr. Spielhagen in den „Neuen Beiträgen zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik"[80]) bei Betrachtung des „Glücks im Winkel" allen Ernstes die Frage aufgeworfen, ob der moderne Mensch in seiner Kompliziertheit sich überhaupt noch in den engen Rahmen eines Dramas zwingen lasse, er möchte ihn am liebsten in den freieren Rahmen des Romans verweisen. Mir scheint es jedenfalls, als ob Sudermanns Menschen im Romane sich besser auswirken können, mehr zur Geltung kommen als im Drama. Nur als Erzähler hat Sudermann bis jetzt eine literarische Gefolgschaft gefunden, wenn man von dem Dramatiker L. Fulda absieht. Außer auf Frenssens „Jörn Uhl" und Skowronneks Romane „Der Bauer ohne Gott" und „Heimat, Heimat" soll er auf Polenz, Kretzer und Ompteda[81]) nicht ohne Einfluß gewesen sein. Bis in verstreute kleine Aufsätze hinein wirkt Sudermann nach. So plaudert J. Hart in der „Gartenlaube" (Nr. 29 vom 17. VII. 1930) über seine „Primanerjahre" ganz im Stile von Sudermanns „Bilderbuch".

Der Streit um die Deutung der Sudermannschen Menschen war und ist in erster Linie ein Streit um seine dramatischen Gestalten. Seine Romanhelden sind viel eindeutiger bestimmt. Und Sudermann hat es seinem eigenen Verschulden zuzuschreiben, wenn man seine dramatischen Helden viel-

[80]) erschienen in Leipzig.

[81]) cf. Ilgenstein, W. v. Polenz, Geg. 64, p. 342/44.

fach auf eine Stufe mit den französischen Salonlöwen gestellt hat. Er hat die Träger der dramatischen Handlung in eine konventionelle Gesellschaft hineingestellt, hat ihnen selbst manches Konventionelle angehängt, und der vergoldete Prunkrahmen tat sein übriges, die Gestalt des Hauptheldeu zu verdunkeln. Darum bleibe ich aber doch dabei, daß der Held gerade in den besten Sudermannschen Zeitdramen nicht die Gesellschaft, sondern die mit ihr ringende, auf sich selbst gestellte, große Persönlichkeit ist. Zweifellos steckt viel vom Nietzeschen Uebermenschentum in ihnen. Nietzsche hat bei Sudermann dieselbe Rolle gespielt, die Spinoza in Goethes, Kant in Schillers Leben gespielt hat. Nietzsches Philosophie war Sudermann nichts unerhört Neues, sie hat den starkblütigen ostpreußischen Bauern nur zum Bewußtsein seiner selbst gebracht. Dasselbe Lebensgefühl trug Ibsen in seiner Brust, und seine Helden erhielten es als Mitgift.

Es ist überhaupt falsch, anzunehmen, daß Nietzsche der Begründer des Uebermenschentums sei; er hat ein starkes Persönlichkeitsbewußtsein, das in den Besten seiner Zeit lebte, in seiner Eigenart am klarsten definiert. Er hat die Dichter aus Suchern und Zweiflern zu Tatmenschen gemacht. Er ist der stärkste Exponent einer individualistisch fühlenden Epoche. Noch heute tragen wir ja an den Auswirkungen dieser Zeit. Wir stehen erst in der Dämmerung einer neuen Gemeinschaftskultur.

Ich kann nicht glauben, was O. Neumann-Hofer im Jahre 1896 im Magazin für Literatur des In- und Auslandes[82]) an fast allen Werken Sudermanns erkannt haben will, daß sie ein stiller oder lauter Protest gegen die Harlekiniade vom Uebermenschen seien. Prinzipiell gesprochen ist es schon eine Verkennung des Dichters, sein Werk lediglich als Negierung einer anderen Weltanschauung aufzufassen. So macht man Kritik. Wo ein Kunstwerk entstehen soll, muß der Dichter aus sich wie aus einem Schachte herausholen, was an positiven Werten in ihm schlummert.

Wenn es zuträfe, daß Sudermann wirklich ein ausgesprochener Gegner Nietzschescher Philosophie gewesen

---

[82]) 65, p. 487/91.

sein soll, dann verstehe ich Sudermann nicht. Gewiß mag der übertriebene Persönlichkeitskultus, den Nietzsches Zarathustra hervorrief, Sudermanns Kritik herausgefordert haben. (cf. den Zyklus „Die entgötterte Welt"); im Grunde ist er aber Nietzeschem Geiste zu tiefst vermählt, und so stark ist er von diesem neuen Lebensgefühle durchdrungen, daß auch die Kinder seiner Phantasie dieses Erbe ihres Meisters stolz zur Schau tragen. Die Armen und Unterdrückten unter ihnen haben doch wenigstens ihr „Geheimfach", das den anderen verschlossen bleibt, und im Feigsten selbst erwacht wenigstens in der Johannismacht ein Funken kühnen Lebensmutes. Sudermann spottet der Alltagsmenschen mit ihren engherzigen Anschauungen von Ehre und Ehe.

Man lasse sich nicht täuschen durch die äußerliche Art, mit der er Nietzschesche Philosophie in praktische Lebenswerte umgesetzt hat, eine Art, die die Grenze vom Erhabenen zum Lächerlichen oft überschreitet. Das liegt an Sudermanns stark feuilletonistischer Veranlagung, einer Eigenart seines Talentes, die Neumann-Hofer und in Uebereinstimmung mit ihm Sudermanns Biograph Kurt Busse festgestellt haben.

Ein Uebermensch im Smoking ist eben eigentlich ein Widerspruch in sich. Aber man merkt es Willy Janikow doch wenigstens an, daß er sich im Smoking nicht wohlfühlt. Und tatsächlich wollte ja Sudermann keine „Salonschwerenöter" zu dramatischen Helden machen.

An und für sich hätte das Spiel vom Uebermenschen eine neue Darstellung verlangt. Jede neue geistige Richtung kann ihre Ideen nur in einer ihr entsprechenden Form vortragen. Die gute Form muß eine Funktion der Idee sein. Das ist bei Sudermanns Dramen nicht der Fall. Sicher hätte Sudermann auch eine neue Form bauen können. Aber er wollte ja kein Wegweiser zu neuen Ufern sein, er wollte nur das Gesicht seiner Zeit in seinen Dramen festhalten. Es ist kein Zufall, daß Sudermann in der Totenrede auf Friedrich Spielhagen[*]) an diesem gerade rühmend hervorhob, daß

[*]) cf. Friedr. Spielhagen: Erinnerungen aus meinem Leben. Durchgesehene Auswahl aus Finder und Erfinder von Dr. Hans Henning, Leipz. 1911, p. 438/40.

er ‚es verschmähte, mehr zu sein als ein Sohn und Schilderer der Zeit, die ihn erzogen hatte'; und gerade dadurch hat sich Spielhagen nach Sudermanns Meinung jede Zeit zum Dank verpflichtet, — „vor allem die, der über dem Wühlen nach tausend unterirdischen kleinen Wirklichkeiten die eine große Wirklichkeit, in der wir geistig atmen, fremdgeworden ist".

Derselbe Gedanke steht in der Dresdener Rede des Dichters[84]): „Verargen Sie es unseren Poeten nicht, wenn sie teilnehmen wollten an den Sorgen unserer Zeit, und mit ihrem Herzblut niederschrieben, was ihnen das Herz zusammenpreßte. Wir ächzen ja alle unter derselben Last. . . . Und wehe dem, der sie nicht fühlt!"

Sudermanns Zeit war in sich widerspruchsvoll, so bestechend sie von außen aussah. Und doch, was wollte das besagen, all den Gegensätzen gegenüber, die der Krieg unter uns aufgerissen hat. Hier konnte der alternde Sudermann keine Synthese mehr finden.

An einem Uebermaß von Problematik sind Sudermanns Dramen aus dem Zyklus „Das deutsche Schicksal" versandet. Der Dichter selbst hat sie „szenische Bilder" genannt; und mehr als Bilder sind es auch nicht. Zu einer Menschengestaltung kommt Sudermann nicht. Alles Leben wird erstickt unter der Fülle der Problematik. Konflikte künden sich an, neue verdrängen sie, nichts, was haftet in der Flucht der Erscheinungen.

Wenn Sudermann und Ibsen als Gesellschaftsdramatiker heute unmodern geworden sind so darum, weil die Probleme, die sie in ihren Werken aufwerfen, für uns gelöst sind. Ihre Dramen haben nur noch kulturgeschichtliches Interesse. Sudermann und Ibsen waren eben allzusehr nur Kinder ihrer Zeit.

Woher kommt es aber, daß Ibsens „Peer Gynt" noch heute die Menschen ergreift, während Sudermanns „Drei Reiherfedern" vergessen sind? In einer Besprechung von

---

[84]) cf. Anm. 37 auf S. 37.

Hauptmanns „Pippa tanzt“[85]) hat A. Kerr, der übrigens häufig durch glänzende Formulierungen überrascht, den Gegensatz von Hauptmann und Ibsen so gefaßt: „Ibsen linear; Hauptmann farbig.“ Linear ist auch Sudermann. Er wie Ibsen stammen aus der Schule der französischen Realisten. Wenn aber Ibsen ein Sagenmotiv durchkomponierte, verließ er die Linie und wurde farbig. Sudermann blieb auch dann linear, und ein lineares Märchen ist kein Märchen. Ich glaube nicht, daß sich die „Reiherfedern“ musikalisch untermalen ließen.

Augier.

Otto Neumann-Hofer, Sudermanns intimer Freund, der den Werdegang des jungen Dichters teilnehmend verfolgte und seine Arbeitsmethode wie kaum ein zweiter kennt, ist der Meinung, daß weder Dumas noch Sardou großen Eindruck auf Sudermann gemacht haben. In höherem Grade habe dagegen Augier auf ihn gewirkt. Aber auch hier weiß Neumann-Hofer nur von technischen Einflüssen zu berichten. Sudermann soll bei Augier die Anregung zu dem sogen. „Umkehrpunkte“ im Drama gewonnen haben. Dieser Umkehrpunkt ist in der Tat ein wichtiges technisches Kunstmittel bei Augier. Sehr deutlich ist er beispielsweise in der gemeinsam mit Sandeau geschriebenen Komödie „La Pierre de Touche“:

Der junge Tonkünstler Frantz Milher strebt danach, sich mit Frédérique Wagner, seiner Schutzbefohlenen, zu vermählen. Sein Freund, der Maler Spiegel, ebnet ihm die Wege. Eine unerwartete Erbschaft enthebt die Liebenden auch aller materiellen Sorgen. Jetzt tritt ein Umschwung ein. Die Millionenerbschaft ist Frantz in den Kopf gestiegen; er ist eitel geworden. Er entfernt sich von seinen bisherigen Freunden, mit denen es zum Zerwürfnis kommt und sucht Anschluß an adelige Kreise, die es auf sein Geld abgesehen haben.

Auch an dem Drama „Lions et Renards“ läßt sich die Technik des Umkehrpunktes zeigen: „Melle Cathérine de

---

[85]) Pippa-Glosse, Welt im Drama II (Ewigkeitszug), p. 228.

Birague hat eine Millionenerbschaft angetreten. Seitdem ist sie eine begehrte Persönlichkeit bei sämtlichen verschuldeten und heiratslustigen Pariser Adeligen. Zwei Heiratskandidaten intrigieren gegeneinander, der gewissenlose Baron d'Estrigaud, der von seiner Maitresse, Madame Octavie Comtesse de Prévenquière, unterstützt wird, und der listige Kleriker de Sainte Agathe, der für den Vicomte Adhémar de Valtravers arbeitet. Ein Umschwung tritt ein, als ein dritter Rivale in der Person des Gelehrten und Afrikaforschers Pierre Champlion auftaucht. Die beiden feindlichen Parteien einigen sich angesichts der Gefahr, die ihnen von dem neuen Bewerber droht, ohne diesen freilich aus dem Felde schlagen zu können. Dafür zieht St. Agathe, ein Vetter der Sue'schen Jesuiten, d'Estrigaud in den Dienst der Kirche.

Sudermann hat die an zwei Beispielen aus Augier erläuterte Technik in der „Schmetterlingsschlacht" angewandt. Ziel der Handlung ist zunächst eine Heirat zwischen der verwitweten Frau Else Schmidt, der ältesten Tochter der Frau Steuerinspektor Hergentheim, und dem Fabrikantensohne Max Winkelmann. Max liebt freilich Elses jüngste Schwester Rosi. Weil er ein Schwächling ist, wagt er sich aber den Wünschen des Vaters nicht zu widersetzen. Da tritt gegen Ende des dritten Aktes ein Umschwung ein, der die ganze Handlung in eine neue Richtung drängt. Rosi gesteht im Rausche Max ihre Liebe. Dieses Geständnis macht aus dem Träumer Max einen Willensmenschen. Wir haben einen solchen Umschwung schon einmal an Paul Meyhöfer aus „Frau Sorge" erlebt, der aus seiner Lethargie erwachte, als er das „weiße Haus", das Heim seiner Geliebten, in Gefahr wußte. Maxens Sinnen ist jetzt auf die Vereinigung mit Rosi gerichtet. Da er seinem Vater mit männlicher Entschlossenheit entgegentritt, kommt er zu seinem Ziele.

Im Drama „Es lebe das Leben" haben wir dieselbe scharfe Kurve im Gange der Handlung zu verzeichnen. Beate von Kellinghausen und Baron Richard von Völkerlingk tun zunächst alles, dem Grafen von Kellinghausen, Beatens Gatten, ihre geheimen Beziehungen zu verheimlichen. Der Versuch mißlingt. Die dramatischen Diplomaten wechseln den

Kurs. Beate will nunmehr um jeden Preis Richards Stellung retten und sichern. Sie schlägt dabei ihr Leben in die Schanze.

Im übrigen konnte Sudermann an Augier dieselben Studien machen wie an Dumas. Ich finde Augier's Technik eigentlich gröber, gemessen an der streng logischen Szenenfolge bei Dumas. Gerade bei Augier ist es mir aufgefallen, daß sich der Auftritt neu hinzukommender Personen im Drama häufig nach dem Sprichworte vollzieht: „Wenn man den Teufel an die Wand malt, erscheint er".

Im Drama „Les Effrontés" haben Herr Charrier und sein Sohn Henry gegen Ende des zweiten Auftritts des ersten Aktes gesprächsweise den Marquis d'Auberive erwähnt. Sein Name ist kaum gefallen, als auch schon ein Diener erscheint, ihn anzumelden.

Nicht anders ist es in Sudermanns „Gutem Ruf": Der Geh. Kommerzienrat Weißegger bittet seine Gattin um Zurückhaltung im Verkehr mit ihrem Jugendfreunde Max Termählen. Frau Karla gibt ihrem Erstaunen über dieses Verlangen Ausdruck.

Weißegger: „Tanna sagt, er begegnet ihm überall, aber beileibe nicht vor zwei Uhr früh und immer in süßer Gesellschaft."

Karla: „Tanne sagt das?"

Weißegger: (bejaht).

Karla: „Und bist Du sicher, daß — ?"

Diener: (eintretend) „Herr Baron von Tanna."

Weißegger: „Da kannst Du ihn ja gleich selber fragen."

Karla: „Ach! Tu Du das lieber!"

Weißegger: „Du hast Recht —"

In diesem Augenblick betritt der Syndikus der Firma Weißegger den Empfangssalon.

Eine besondere Eigenart Sudermanns ist es, den Neuling, der eben dem Publikum vorgestellt wurde, wieder herauszuschicken und dann die schon vor ihm auf der Bühne befindlichen Personen über ihn herziehen zu lassen. Als Beispiel führe ich Heimchens ersten Auftritt im „Johannisfeuer" und Brösemanns kurzes Debüt im „Blumenboot" an.

Die leitmotivartige Verkündigung der Hauptgedanken übernimmt bei Augier nicht so sehr der Raisonneur, vielmehr trägt der Hauptheld selber zu Beginn des Stückes die Maxime seines Handelns vor. Die kategorische Erklärung des Marquis de Puygiron aus „Mariage d'Olympe" in der 1. Szene des 1. Aktes ist wie das ferne Grollen eines herannahenden Gewitters, dessen Schlägen Olympe dann zum Opfer fällt.

Zu der Familie der Menschen mit den freien sittlichen Anschauungen, die sie auf der anderen Seite des großen Wassers gelernt haben und die bei den zivilisierten Europäern als „très shocking" (cf. Les Fourchambault Act. I, Sz. 1) empfunden werden, gesellt sich bei Augier Marie Letellier aus dem „Fourchambault".

Die reichlich überschwängliche Mutterliebe, die für die femininen Franzosen charakteristisch sein mag, die aber den männlicheren Deutschen als zu süßlich erscheint, hat Sudermann bei Dumas im „Fils naturel", bei Augier in den „Fourchambault" und öfters vorgefunden und sie dann seinerseits in der „Ehre", in „Es lebe das Leben" und im „Johannisfeuer" verherrlicht.

Möglich wäre es, daß Sudermann sich durch Augier's Praxis bestimmen ließ, hin und wieder den Vers zu verwenden. Augier bedient sich der gebundenen Rede bei sagenhaften und historischen Stoffen. Auch Dumas verwandte den Vers in dem einzigen historischen Stücke, das er geschrieben hat, dem Einakter „Le bijou de la reine". Die Annahme ist deshalb nicht von der Hand zu weisen, weil der Vers bei Sudermann keinesfalls einer inneren Nötigung entsprach. Der Dichter brauchte den Vers als Schmuck; er sah in ihm das richtige Gewand für einen mythischen Stoff. Der Vers sollte eine Feiertagsstimmung beim Hörer schaffen helfen. Sudermann konnte freilich von sich nicht sagen, was Ovid stolz bekennt:

Sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos,
Et quod temptabam scribere, versus erat.
(Trist. IV. 10 v. 25/26).

Er hat sich im Gegenteil mit seinen Versen sehr quälen müssen. Der immer boshafte Harden schreibt in seiner Be-

sprechung der „Drei Reiherfedern" in der „Zukunft"[86]), die Verse röchen nach Schweiß und strömten einen unerträglichen Schweißgeruch ins Märchenland. Im übrigen verweise ich auf die im Jahre 1923 von dem Engländer H. S. Cammon über Sudermanns Verstechnik angefertigte Dissertation: „Sudermanns treat of verse." (Tübingen).

Leo Berg sind Aehnlichkeiten in der geistigen Grundhaltung Sudermanns und Augier's aufgefallen, und er schreibt darum in seinem Essays „Zwischen zwei Jahrhunderten"[87]): „Ich weiß nicht, wer schon einmal den Vergleich zwischen Sudermann und Augier angewendet hat. Er ist in der Tat frappant. Wie dieser steht Sudermann ganz auf dem Boden der Gesellschaft, und geht keinen Schritt über sie hinaus, ohne gleichwohl auch nur im geringsten von seiner Strenge gegen sie zu lassen. . ." Ich meine, daß Sudermann sehr wohl über die Gesellschaft hinausgeht. Sudermann ist ihr Verächter, Augier ihr Arzt. Darum kann man Sudermann eigentlich nicht einen Vertreter des bürgerlichen Dramas nennen.

Man beachte einmal die Verteilung von Licht und Schatten bei den beiden Dichtern in den Dramen, die sich stofflich überhaupt auf eine Stufe stellen lassen. Nehmen wir etwa das „Blumenboot" und „Un beau mariage". Brösemann und Pierre Chambaud, Melle Clémentine Bernier und Raffaela Brösemann lassen sich zur Not miteinander vergleichen. Die beiden Frauen haben einfache aber tüchtige Männer geheiratet. Die Vermählung der Französin bildet einen Teil der dramatischen Handlung in „Un beau Mariage". In der vornehmen Gesellschaft verleidet man ihnen ihre Gatten. Brösemann und Chambaud werden dort nicht für voll angesehen, man schneidet sie. Dadurch tritt eine Entfremdung zwischen den Eheleuten ein. Clémentine kehrt schließlich in die Arme ihres Gatten zurück; Raffaela verzweifelt. Brösemann wandert mit hartem Lachen ins Ungewisse. Pierre Chambaud hat Freunde, Brösemann stößt überall auf Widerstand; und doch ist er die einzige sympathische Gestalt in dem Drama.

---

[86]) Bd. 26, p. 270/72 (Jg. 1899).
[87]) Frankfurt a. M. 1896, p. 207.

Dieselbe Aufgabe haben sich Sudermann und Augier in den Dramen „Der Hasenfellhändler" und „Mariage d'Olympe" gestellt. Sie kommen zu ganz verschiedenen Lösungen. Der Ruf und das Ansehen einer Familie sind bedroht durch ein widerspenstiges Mitglied; es soll ausgestoßen werden. Bei Augier wird das Drama ein Triumph der sittenstrengen Familie. Bei Sudermann ist der Hasenfellhändler, abgesehen von dem aus Amerika gekommenen Neffen, der einzige weiße Rabe unter seinen häßlich krächzenden schwarzen Brüdern. Baron Magnus von Ockhardt, genannt der Hasenfellhändler, hat eine bürgerliche Frau geheiratet. Auch deren Anhang beschimpft den Aermsten. Genau so hat ja auch Robert Heinecke an seiner Familie keine moralische Stütze gehabt.

Dieselbe Themastellung weisen die Dramen „Fils de Giboyer" und „Es lebe das Leben" auf. Ultramontane bezw. konservative politische Intrige soll bloßgestellt werden. Bei Augier endet das Drama mit dem Siege des liberalen Bürgertums, also der Gesellschaft. Bei Sudermann geschieht den Konservativen kein Leid. Baron Richard von Völkerdingk, der ein heimliches Verhältnis mit Beate von Kellinghausen, der Gattin seines Freundes, hat, hält auf der Tribüne des Parlamentes eine begeistert aufgenommene Rede über die Heiligkeit der Ehe. Ich verstehe das Drama als eine Verklärung der alles hingebenden weiblichen Liebe. Die Größe dieser Liebe entschuldigt sogar ihre Unerlaubtheit nach bürgerlicher Moral.

Augier hat in dem Drama „Gabrielle" das hohe Lied der Gattentreue gesungen und wurde dafür von der Akademie mit dem Monthyon'schen Tugendpreise ausgezeichnet. Als einen Preis der Gattentreue kann man Sudermanns „Glück im Winkel" nicht auffassen. Frau Elisabeth hat das Ansinnen des brutalen Junkers von Röcknitz zurückgewiesen, weil sie sich dadurch beleidigt fühlte. Von Röcknitz suchte bei ihr nur sinnliche Befriedigung. Eine Körper und Geist umfangende Liebe hätte Frau Elisabeth nicht ohne weiteres verschmäht.

Sehr bedeutungsvoll für die Erkenntnis der ganz verschiedenen Menschenbetrachtung bei Sudermann und Augier ist ein Vergleich der Dramen „Sodoms Ende" und „Pierre

de touche". Es sind zwei Künstlerschicksale, die sich vor uns entrollen. Frantz Milher kann freilich neben Willy Janikow nicht bestehen. Wie Willy ist auch ihm die bange Wahl zwischen seiner Kunst und Wohlleben im Reichtum gelassen. Ohne innere Kämpfe wechselt er in die Reihe der Adelsprotzen und Geldaristrokaten hinüber. Willys Größe ist sein Kampf gegen seine schwache Natur. Seine niederen Instinkte versagen sich dem Rufe seines Geistes. An diesem Zwiespalte geht er unter. Willy wird charakterisiert durch einen Klageruf, den Ovid seiner Medea in den Mund gelegt hat:

Video meliora proboque, deteriora sequor. (Metam. 7, 20, 21).

Frantz Milher weiß von solchem Zwiespalte nichts. Was Sudermann zur Tragödie wurde, gestaltete sich bei Augier zur Komödie.

Entsprechend der verschiedenen Anlage der beiden Künstler sind auch die Rollen ihrer beiden Schutzbefohlenen, Frédérique Wagner und Klärchen Fröhlich, ganz verschieden.

Augier stellte Menschengruppen einander gegenüber. Sudermanns Dramen sind Dramen einer Persönlichkeit. Darum darf man doch die „Heimat" noch kein Rollendrama nennen, im Sinne der Sardou'schen „Theodora", „Fedora", „Dora", „Fernande" etc. Sardou schrieb diese Dramen einer großen Schauspielerin zuliebe, und deshalb sind sie auch nichts anderes als geschickte Mache. Sudermann blieb nur einer Sonderheit seiner geistigen Anlage treu.

Im Drama „Les Effrontés" spottet der Marquis d'Auberive der Errungenschaften der großen Revolution. „Elle est jolie votre égalité, parlons en! Vous avez substitué une caste à une autre, voilà tout" (Akt I, 4). Die alte Adelskaste besteht nebenbei auch noch und macht sich in den Zeiten der Restauration besonders bemerkbar. Augier's Dramatik besteht darin, die Anschauungen der beiden Kasten, ihre Schwächen wie ihre guten Seiten, gegen einander auszuspielen. Dabei neigt Augier deutlich nach Seiten der Bourgeoisie.

Eine Liebesgeschichte mit Hindernissen wird in der Regel zum erregenden Moment, an dem sich ein Konflikt entzündet. Mr. Vernouillet, faiseur d'affaires, aus „Les Effron-

tés" sagt es, was diese Liebesromane samt und sonders auszeichnet: „Vous savez, le roman de l'ancien régime c'était un roturier épris d'une fille de qualité, qui s'élevait jusqu' à elle en s'illustrant; le roman de nos jours, c'est un jeune homme pauvre épris d'une fille riche, qui, pour approcher les distances, a cherché à s'enrichir."

Glücklicherweise finden sich für Augier's Mädchen immer junge Leute, die sich in einer Prüfung als Verächter des Geldes bewähren und dadurch beweisen, daß ihre Wahl den persönlichen Vorzügen der von ihnen umworbenen Frau gilt. Für den Mr. de Frélan aus der „Ceinture dorée" ist die Armut der Geliebten sogar die conditio sine qua non. Vom Gelde und der Habgier danach kommt bei Augier das meiste Unglück. Das Geld ist das goldene Kalb, um das eine betörte Menge tanzt. Es kommt ein starker Moses, der das Götzenbild zertrümmert, seinen Nymbus zerstört, und alles wird wieder gut. Glück und Zufriedenheit kehren wieder in der menschlichen Gesellschaft ein.

Bei Sudermann spielt das Geld keine so große Rolle. In der „Ehre", in der „Schmetterlingsschlacht" und im „Johannisfeuer" wird zwar mit Theaterpathos an Verachtung des Geldes manches geleistet, aber solche Züge bleiben von sekundärer Bedeutung. Man muß Augier neben Sudermann gelesen haben, um zu sehen, wie wenig Sudermann Moralist ist.

Sardou.

Bei der Gegenüberstellung Sudermanns mit Sardou kann von einem ideellen Vergleiche beinahe abgesehen werden und zwar aus dem einfachen Grunde, weil Sardou irgendwelche höhere Zielsetzung in seinen Dramen gar nicht kennt. Er war ein geschickter Routinier und machte daraus keinen Hehl. Technisch hat Sudermann viel bei ihm lernen können. Groß war Sardou in der Verwendung von Effektmitteln. Häufig werden wir bei ihm durch die gewagte Technik des „Beinahe" — der Name stammt von A. Kerr — getäuscht. Sudermann hat im „Höheren Leben", in "Stein unter Steinen", in „Es lebe das Leben" und öfter dieses unehrliche Kunstmittel angewandt. Sein Wesen besteht darin, daß man eine

Katastrophe in bedenkliche Nähe rückt, die Gefahr aber im letzten Augenblicke beschwört und den Ausgang der Handlung eine Weile hinausschiebt. Dieses Spiel kann sich beliebig oft wiederholen. Es ist das Spannungsmittel, mit dem alle Kriminalromane arbeiten. Sardou's Dramen sind vielfach nichts anderes als Kriminalstücke. Ich denke z. B. an das von P. Lindau übersetzte Drama „Fédora": Ueber dem Kopf des fälschlich als Nihilisten verfolgten Grafen Loris Japanoff schwebt ständig ein Damoklesschwert. Mehrmals droht der Faden, an dem es hängt, zu reißen, aber immer wieder erhält der Graf eine Galgenfrist, bis er schließlich als Opfer seiner Liebe zu Fédora stirbt.

Das ganze Drama beruht auf einer verhängnisvollen Täuschung, in der die Fürstin Fédora befangen ist. Es gibt kein Sudermannsches Drama, das mit einem so billigen Motive eine tragische Handlung aufbaute.

Durch dieselben Ueberraschungseffekte und Verzögerungskünste verblüfft Sardou in dem Drama „Ferréol": Ein gewisser du Bouscal ist unschuldig in Mordverdacht gekommen. Ferréol de Meyran, der ihn entlasten könnte, kann sich zu dieser Ehrenrettung nicht entschließen, weil er dadurch seine Geliebte, die Gattin des Gerichtspräsidenten, öffentlich bloßstellen würde. Mehrmals hat du Bouscal den Fuß auf die Guillotine gesetzt, gerade zur rechten Zeit ergeht immer an den Henker der Ruf ‚Halte ein!', bis schließlich nach mancherlei Verwicklungen das Rätsel gelöst und der Unschuldige entlassen wird.

Historische Kriminalstücke nach Art des Dramas „Ferréol" sind das Versdrama „La Patrie" und „Théodora", ein byzantinisches Trachtenmuseum, wie es Harden[88]) genannt hat. Mit der Technik des „Beinahe" wird häufig die Technik des Umkehrpunktes sehr geschickt verknüpft.

Um Theatertricks ist Sardou niemals verlegen, und auch in dieser Beziehung konnte Sudermann Anleihen bei ihm machen.

Das für Sudermann so bezeichnende Kunstmittel des Wiederauflebenlassens alter Beziehungen hat vor ihm schon Sardou gekannt und es in freilich recht grober Weise in

[88]) Geg. 36, Nr. 49, p. 363.

den Dramen „Pattes de mouche“ und „Nos bons villageois“ angewandt.

Die vorgetäuschte Reise des gegen seine Gattin argwöhnischen Brösemann aus dem „Blumenboot“ hat ihre Entsprechung im Drama „Les Intimes“. Der von seinen Freunden aufgehetzte Ehemann Caussade gibt vor, abzureisen, um sich zu vergewissern, ob seine Frau unerlaubte Beziehungen zu einem gewissen Maurice unterhält. Der verpaßte Zug ist Grund zu vorzeitiger Rückkehr. „Das Mittel ist alt, aber es ist probat“, sagt Vigneux im dritten Akte Sz. 8 des von Heinrich Laube für die deutsche Bühne bearbeiteten Lustspiels. Sudermann braucht also den Trick nicht unbedingt von Sardou entliehen zu haben. Wir finden das Motiv des Zugverpassens auch in Edmond und Jules Goncourt's „Henriette Maréchal“.

Die dramatischen Verwicklungen sind gerade in „Les Intimes“ in etwas plumper Weise herbeigeführt worden. Die Absicht des Autors ist allzu deutlich. Der betrogene Caussade muß mit geschlossenen Augen die Ereignisse rings um seine Person sich abspielen sehen. Man erinnert sich an die Technik Marivaux' und der „Mariage du Figora“ des Beaumarchais. So weit hat Sudermann die Veräußerlichung der Form nicht getrieben.

Dagegen scheint der Ostpreuße Milieustudien für seine Gesellschaftsdramen bei Sardou gemacht zu haben. Die Salonszene im 1. Akte von „Sodoms Ende“ könnte ihr Vorbild im 3. Akte des Dramas „Odette“ und im ersten Akte der „Fernande“ haben. Verführer und Verführte treffen sich im Hause des Betrügers „Dr.“ Oliva, in der Spielhölle der Frau Sénéchal oder bei Frau Adah. Es fehlt nicht an verkrachten Existenzen mit interessanter Vergangenheit und aussichtsloser Zukunft. Wissende und Gefeite suchen unschuldige Opfer zu warnen. Die Bedienten zeigen eine widerliche Vertrautheit mit den Lastern des Hauses.

Kitty aus „Sodoms Ende“ und Leonore aus der „Ehre“ sind sicherlich aus dem Sardou'schen Gesellschaftsdrama entlehnt. Sie sind der Typ der unberührten Reinheit inmitten allgemeiner Verderbtheit und Schamlosigkeit. Bei Sardou heißen diese jungen Mädchen Fernande und Dora aus

den gleichnamigen Dramen und Paula aus „Georgette". In den Szenen, wo diese Figuren auftreten, weiß Sardou sehr rührselige und sentimentale Töne anzuschlagen, daß man sich in die Blütezeit der „Comédie larmoyante" zurückversetzt glaubt.

Amerikaner als Vertreter einer freien, gesunden und von europäischen Vorurteilen unverbildeten Lebensanschauung haben wir bei Augier, Dumas und Sudermann oft genug kennen gelernt. Sardou hat in dem Drama „Yankeestreiche" alles zusammengestellt, was dem nach Amerika kommenden Europäer ungewöhnlich erscheinen muß. Bei dieser Gelegenheit wird am fremden Beispiele die Sinnlosigkeit manches aus übertriebenem Traditionsgefühl beibehaltenen heimischen Brauches erwiesen und die Relativität aller sittlichen Normen dargetan. Nebenbei sind die „Yankeestreiche" eine Karikatur auf den amerikanischen Geschäftssinn, während in „La Famille Benoiton" der europäische Geschäftsmann lächerlich gemacht wird.

Die Frage, ob das Duell ein geeignetes Mittel zur Verteidigung verletzter Ehre sei, wird im Drama „Pattes de mouche" aufgeworfen. Mr. Prosper de Block, der in Japan andere Sitten kennen gelernt hat, verwirft das Duell. Der junge Mr. Paul, den Sardou eigens geschaffen hat, damit de Block seine Reiseerfahrungen an den Mann bringen kann, hat in gleicher Weise einige Aehnlichkeit mit Robert Heinecke und dem Sohn Pastor Brackebergs aus dem Roman „Es war". Um eine Herabsetzung des Duells ist Sardou in „Nos intimes" und „Nos bons villageois" bemüht. Auch für Sudermann ist ja das Duell oft genug Gegenstand dramatischer Auseinandersetzungen. Die Unmoralität der herrschenden Ehrbegriffe erhellt bei ihm meist schon aus dem Gange der Handlung.

Henri Schoen geht zu weit, wenn er die „Ehre" ein Thesendrama „Tout-à-fait selon la manière de Sardou"[89]) nennt. Der Kuriosität halber sei auch angeführt, daß er die Idee des Stückes auf einen Pascal'schen Aphorismus zurückführt.

Sardou's Drama „Divorçons" ist gleich Augier's „Mme Caverlet" im Dienste einer Reform der französischen Ehe-

[89]) cf. p. 82 seiner Sudermannbiographie.

gesetzgebung geschrieben. Dasselbe Ziel, für das Augier mit einer reichlichen Dosis Sentimentalität Stimmungsmache treibt, verfolgt Sardou mit dieser ziemlich dürftigen Komödie, an der auch Oskar Blumenthals deutsche Uebersetzung nichts gebessert hat. Sudermann hat so ernste Fragen wie das Eheproblem niemals in so oberflächlicher Weise behandelt. Nicht das Gesetz hindert Sudermanns Menschen, sich scheiden zu lassen, sondern der Widerstreit zwischen Liebe, Pflichtbewußtsein und Unabhängigkeitsverlangen. Einer leichtfertigen Ehescheidung hat Sudermann niemals das Wort geredet. Mit einer tieferen Empfindung als die sorglosen Franzosen verbinden seine Menschen ein weit größeres Verantwortlichkeitsgefühl als diese (cf. „Frau des Steffen Tromholt" und „Glück im Winkel").

„La famille Benoiton" sei als erstes der Dramen Sardou's benannt, aus denen Sudermann nicht nur Motive, Typen, Tricks etc. geschöpft hat, sondern die wahrscheinlich mitbestimmend wurden für die Gestaltung Sudermannscher Dramen.

„La famille Benoiton" ist ein Pariser Sittenbild. „Das Blumenboot" bildet das Berliner Gegenstück. Selbstverständlich ist bei Sudermann der erotische Einschlag stärker als bei Sardou. Die Sittenbilder haben Sudermann und Sardou durch eine durchgängige dramatische Handlung miteinander verbunden. Diese Handlung ist in dem einen Falle das Zerwürfnis zwischen Brösemann und seiner Gattin Raffaele, in dem anderen der Streit zwischen Mr. Didier und seiner Gattin Marthe, der ältesten Tochter des Mr. Benoiton. Daß bei Sudermann dieser eheliche Zwist mehr ist als ein Verlegenheitskonflikt zur Belebung einer Bilderreihe, muß betont werden . Auch auf die Verschiedenheit der Lösung, zu der beide Dichter kommen, ist hinzuweisen. Sardou behandelt den Fall analytisch und gelangt zu einem versöhnlichen Ausgange, Sudermann entwickelt das Problem synthetisch und endet tragisch.

Fred Hoyer aus dem „Blumenboot" ist ein Doppelgänger Théodule Benoiton's, wenn auch die verwandtschaftlichen Beziehungen zu den anderen Personen des Dramas nicht ganz übereinstimmen. Wenn Théodule viel von seinen Cluberlebnissen erzählt, so nutzt Sudermann diesen Zug aus und

fügt in sein Drama ein Zwischenspiel ein, in dem er uns Fred inmitten seiner Clubgesellschaft vorführt. Das Zwischenspiel steht nur in ganz losem Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama und ist voll von unerfreulichen Schilderungen Berliner Barbetriebs.

Graf Sperner aus dem „Blumenboot", der in Aussicht genommene Ehemann für Thea Wendrath, Raffaelas Schwester, hat sein Vorbild in dem Vicomte de Chamrosé bei Sardou, der als Liebhaber der zweitältesten Tochter Benoiten's, Jeanne, auftritt. Angenehm fällt an dem Vergleich der beiden Dramen auf, daß sich Sudermann nicht wie Sardou zum Moralprediger erniedrigt.

In dem Kommerzienrat Hoyer aus dem „Blumenboot" könnte man vielleicht den schwachsinnigen Herzog de la Rochepéans aus den „Ganaches" sehen.

In den Sardou'schen Lustspielen „Nos intimes" und „Nos bons villageois" entdeckte Sudermanns geübtes Auge Anlagen zu tragischen Konflikten, die der Franzose hatte verkümmern lassen. Sudermann hob sie ins gebührende Licht und machte daraus sein Schauspiel „Glück im Winkel". Der Gärtner und Rentner Caussade aus „Nos intimes" und der pedantisch gutmütige Schulmeister aus dem „Glück im Winkel" sind aus demselben Holze geschnitten. Elisabeth Wiedemann und Cécilie Caussade werden wankend in ihrer Gattentreue, um aber beide noch rechtzeitig zu ihrer Pflicht zurückzukehren. Maurice aus „Nos intimes" und der heißblütige Junker von Röcknitz sind die abgewiesenen Versucher. Um die Ehe zwischen einer jungen, lebenslustigen Frau und einem älteren, aber herzensguten Manne handelt es sich auch in dem Drama „Nos bons villageois". Nur ist der Schauplatz aus der bürgerlichen in die aristokratische Welt verlegt worden. In den beiden französischen Dramen sind die Gattinnen einmal durch sogenannte „gute Freunde", das anderemal durch die den Großstädtern feindlich gesinnten Spießbürger bei den ahnungslosen Ehemännern verdächtigt worden. Beidemale wird alles zum guten Ende geführt, und die Denunzianten müssen enttäuscht abziehen.

Sudermann hat den Stoff aus einer Komödie in eine Tragödie umgewandelt, verinnerlicht und vertieft. Was der

leichte Franzose mit sprühendem Witz in heiterem Plaudertone abtat, hat der nordische Sudermann als ein Lebensproblem aufgefaßt und in einem Seelendrama erschütternd gestaltet. Das Erlebnis Ibsens und Nietzsches liegt zwischen Sudermann und Sardou.

Sudermann besitzt keine Begabung für die Komödie. Sein „Sturmgeselle Socrates" ist eine Tragikomödie. Er wäre der geborene Tragiker. Es ist jammerschade, daß er mit Rücksicht auf das Publikum den tragischen Ausgang seiner Werke so häufig abgebogen hat, (Vgl. „Ehre", „Es war", „Hohe Lied" etc.).

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß sich das „Glück im Winkel" stofflich auch mit einer Episode aus dem Sardou'schen Drama „Les vieux garçons" berührt. Einer dieser Junggesellen, Mortemer de Veaucourtois, will versuchen, sich als Hausfreund in eine Familie einzuschmuggeln und an den Freuden des Ehelebens teilzunehmen, ohne seine Schattenseiten kennen zu lernen. Sein Augenmerk hat Mortemer zunächst auf Chavenay und seine Gattin Clémence gerichtet, die sich — wie Mortemer bald gemerkt hat — in ihrer Ehe schrecklich langweilt. Dennoch mißlingt Mortemer sein Vorhaben, da der argwöhnische Gatte ihn scharf beobachtet und die junge Frau nicht verworfen genug ist, sich sogleich mit ihm in ein unerlaubtes Verhältnis einzulassen. Der Freiherr von Röcknitz, Frau Elisabeth und Rektor Wiedemann sind hier als Charaktere und in ihren gegenseitigen Beziehungen zueinander bereits grob angedeutet.

Der Entschluß, den „Sturmgesellen Socrates" zu schreiben, mag Sudermann bei der Lektüre des von I. Bettelheim für das Berliner Residenztheater eingerichteten Lustspiels „Les Ganaches" von Sardou gefaßt haben. Mit Humor und gutem Geschick hat der Franzose hier ein frisches Genrebild gezeichnet. Dr. Vauclin, ein fanatischer Republikaner, Fromental, ein laudator temporis acti, und der stockkonservative Marquis de la Rochepéans nebst seinem senilen Vater führen auf dessen Landedelsitz ein beschauliches Dasein. Zänkereien über politische und soziale Fragen würzen den sonst so eintönigen Ablauf des Tages. Allabendlich vereinigt man sich zu einem Whist, wobei es selten ohne Streit abgeht.

Mᵉˡˡᵉ Rosalie, eine verschrobene alte Jungfer und entfernte Verwandte des Marquis, vervollständigt den curiosity shop.

Der eingefleischte Republikaner Dr. Vauclin ist der ganze Zahnarzt Hartmeyer, Wie dieser führt er im Kreise seiner Freunde auch einen antiken Namen, er heißt Leonidas. Uebrigens wurde in den „Vieux garçons" de Véaucourtois wegen seiner Ausschweifungen der Name Alcibiades beigelegt.

Reinhold, Hartmeyers Jüngster, verleugnet seine Verwandtschaft mit Urbain Fromentel's Sohn aus den „Ganaches" nicht. Beide sind schlimme Windhunde, die ihre Väter durch Mißachtung des Althergebrachten schwer erzürnen.

Das Genrebild in den „Ganaches" ist nur eine Folie für eine Liebesgeschichte. Sudermann hat in seinem Lustspiele das weibliche Element ganz zurückgedrängt und den alten Hartmeyer mit seinem Fähnlein sturmverlorener Demokraten zum alleinigen Beherrscher der Szene gemacht. Als einzig Aufrechter unter seiner mißmutigen Gefolgschaft wirkt der verbissene und verknöcherte Hartmeyer in der Tat als tragikomischer Held.

Das Stück macht beinahe den Eindruck einer Satire auf die alten Kämpen von 1848; das war nicht die Absicht des Dichters, wie er öffentlich bekundete. Dagegen hat Sardou in „Thermidor" und „Rabagas" Revolutionssatiren geschrieben. Die eine läßt die glorreichen Tage der großen Revolution in fraglichem Lichte erscheinen, mit der anderen sollte Gambetta getroffen werden. Mit Sudermann hat Sardou hier nichts gemein.

In „Thermidor" entzückt der Franzose vor allem durch die frischen Volksszenen. Der Geist der großen französischen Revolution ist gut erfaßt. Es ist das einzig wirklich historische Drama Sardou's. „La Patrie", das in den spanischen Niederlanden zur Zeit ihrer Erhebung spielt, ist ein Ausstattungsstück, und „Théodora", die Tragödie der Gemahlin des oströmischen Kaisers Justinian, ist ein Rollendrama mit antikem Kostüm. Diese Sardou'schen Dramen können ebensowenig wie Augier's pseudoklassische Jugenddramen als Modelle für Sudermanns historische Dramen in Frage kommen.

Sardou ist stofflich für Sudermanns Gesellschaftsdramen von Wichtigkeit gewesen. Er zeigte in seinen Gegenwartsdramen wie in einem Spiegel die tolle Welt des Second Empire. Es ist schwer zu sagen, was Sudermann, der der Dichter einer äußerlich ähnlichen Zeit in Deutschland wurde, selbst erlebte, und was er aus den französischen Boulevarddramatikern schöpfte. Die Beziehungen, die ich zwischen Sudermanns Werk und seinen französischen Vorgängern aufgedeckt habe, stellen Möglichkeiten, keine zwingenden Notwendigkeiten dar. Eines scheidet Sudermann von den französischen Boulevarddramatikern, das ist das Durchdrungensein seiner Menschen vom Werte der Persönlichkeit. Neben dem doch recht zahmen Sardou'schen Gesellschaftsdrama wirkt Sudermann kühn. Er ist eben bei Ibsen in die Schule gegangen. Der Naturalismus hat ihm die Zunge gelöst. Darum ist auch Sudermanns Sprache weit realistischer als die Sardou's. Er hat aus dem konsequenten Naturalismus Lehren für sein Schaffen gezogen.

Von Frauenemanzipation ist bei Sardou noch nichts zu merken. Selbst die Liebe ist nicht stark genug, der Freiheit eine Gasse zu bahnen. Dagegen sind Sudermanns Frauen oft unkonventionell und eigenwillig bis zur Grausamkeit wie Magda aus der „Heimat".

Feuillet.

Das Bild von Sudermanns Stellung zu Frankreich, das allmählich Gestalt angenommen hat, erfährt keine Veränderung, wenn man noch Octave Feuillet in den Kreis der Betrachtung zieht. Er hat zweifelsohne Sudermann ziemlich ferngestanden. Außer von einigen stofflichen Anklängen ist von gegenseitigen Beziehungen nichts zu berichten.

Von den vielen französischen Dramen, die an „Sodoms Ende" erinnern, steht ihm keines so nahe wie Feuillet's Drama „Dalila".

Die historische Dalila war ein Weib aus dem Stamme der Philister. Sie bestrickte durch ihre Schönheit den Juden Samson und beraubte ihn seiner Stärke, indem sie ihm das Haupthaar abschnitt. Die Dalila des Feuillet'schen Dramas hat einen jungen Musiker, André Roswein, verzaubert,

der im Banne dieser Circe seine Melodien vergaß, die Gabe des Gesanges verlor und von der Verzweiflung in den Tod getrieben wurde. — Sudermann hat nur den Schwerpunkt von der verführerischen Frau weg auf den jungen Künstler verlegt. Frau Adahs Plan, ihre Tochter Kitty mit ihrem Geliebten Willy zu verkuppeln, wurde in ähnlicher Weise von Feuillet in seinem Romane „Mr. de Camors" ausgeführt. Das Opfer war dort Mme de Camors. Aehnlich ist Juliette's Los in Feuillet's Drama „La divorce de Juliette". Harden schreibt in der „Gegenwart"[90]), daß Kittys Schicksal zweifellos das ihrer geistigen Schwester Juliette gewesen wäre, wenn nicht Klärchens Tod diese kommende Entwicklung der Dinge jäh unterbrochen hätte.

Den Gedanken, einen politischen Gegner durch schmutzige Wahlpropaganda zu verdächtigen, sein Privatleben vor die Oeffentlichkeit zu zerren, weit zurückliegenden Klatsch noch einmal aufzufrischen und dadurch Hader und Streit in die Familie des feindlichen Kandidaten hineinzutragen, hat Sudermann in „Es lebe das Leben", Blumenthal im „Schwarzen Schleier" und Feuillet im Drama „Montjoye" verwertet.

Nicht ausgeschlossen wäre es, daß die Gestalt des schrullenhaften Marquis de Lude aus Feuillet's „Portraits de la Marquise" Sudermann die Idee zu seinem originellen Schwank: „Der Hüter der Schwelle" inspiriert hätte. In beiden Fällen wird ein ebenso lächerlicher wie seltsamer Kultus mit dem Bilde eines Verstorbenen getrieben.

Dem wiedererwachenden Geschmacke des Publikums für romantische Stoffe hat Sudermann mit den „Drei Reiherfedern", Feuillet mit dem Drama „La fée" Rechnung getragen. Prinz Witte und Comte Henry de Comminges sind edle Jünglinge, denen durch einen Zauber die Augen gehalten sind, daß sie nicht zu erkennen vermögen, was ihrem Heile dient. Aber gute Geister bringen Henry de Comminges auf den rechten Weg. Er beweist Edelmut und darf eine seiner würdige Braut heimführen. Prinz Witte sah die Braut nur sterbend, um sie für ewig zu verlieren.

---

[90]) Nr. 15 vom 12. IV. 1890 Bd. XXXVII, Aufsatz: „Dramatische Aufführungen".

Comte Henry de Comminges zeigt manche Züge, die in Paul Meyhöfer und Prinz Witte wiederkehren. Melle Aurore de Kerdig hat mit der Tochter aus dem „Weißen Hause" in Sudermanns Roman „Frau Sorge" manche Aehnlichkeit. Vielleicht noch mehr erinnert sie an die verkannte Braut des Prinzen Witte im Märchenspiele „Drei Reiherfedern".

Für den Diener Hans Lorbaß, die beste und liebenswürdigste Gestalt aus Sudermanns Märchendrama, gibt es bei Feuillet kein Vorbild. Der ängstliche Yvonnet, der Diener des Vicomte Hector de Mauléon, und der ‚verzauberte' François kommen dafür nicht in Frage. Dieser Hans Lorbaß ist eine ganz Sudermannsche Gestalt, ein Kerl so recht nach dem Herzen des Dichters. Um die Lebensfreude und Lebensbejahung, die sein ganzes Wesen atmet, ringen Sudermanns Helden, und je näher sie diesem Ideale kommen, um so vollkommener sind sie. Etwas von der heiteren Sorglosigkeit des Goetheschen Egmont und der Kraft Jung-Siegfrieds ist Hans Lorbaß eigen. Es ist Sudermannsche Lebensweisheit, die in den von Lorbaß vorgetragenen Versen steckt:

„Zwischen Schuld und Rache, zwischen Unrecht und Recht,
Zwischen Haß und Liebe und gut und schlecht,
Zwischen Triebsand und Meer, zwischen Sumpf und Gestein,
Zwischen Weiberfleisch und Totengebein,
Zwischen Lust und Gesetz, zwischen Acker und Furch',
Da gehet ein ganzer Mann — — quer durch."
(Act III, Sz. 5).

Männer dieses Schlages waren der Baron von Schranden, Leo Sellenthin und der tolle Professor.

Eines zeigt der Vergleich Sudermanns mit Feuillet wieder deutlich, daß der Ostpreuße, wenn er auch gewiß manches für sein Werk bei den Franzosen entnahm, das beste doch immer selbst hinzutat.

Porto-Riche.

Seltsam ist es, daß George de Porto-Riche, für dessen Dramen Sudermann sich in Paris begeistert hatte, keinerlei Spuren in Sudermanns Werk hinterlassen hat. Allerdings berührt sich „Le passé", die Tragödie einer unglücklich liebenden Frau, eine ergreifende Variante zum Thema der Wiederkehr, mit Sudermanns Roman „Es war", mit

dem das Drama ja auch den Titel gemeinsam hat. Aber die feine, zarte Art, wie Porto-Riche die Psychologie der modernen Ehe in geistreichen und elegant aufgebauten Dialogen auseinandersetzt (cf. „L. Amoureuse", „La chance de Françoise"), das konnte Sudermann wohl anstaunen, nachzumachen vermochte er das nicht. Zu so feiner Ziselierarbeit waren seine derb zupackenden Bauernhände nicht imstande. Seine Kunst ist Monumentalkunst.

Rostand.

Von Seiten der Kritik ist einige Male Edmond Rostand im Zusammenhange mit Sudermanns Werk genannt worden. Dieser Umstand zwingt mich, auch den Dichter des „Cyrano de Bergerac" kurz zu erwähnen. In der Uebersetzung von Sudermanns Freund Ludwig Fulda hatte das Stück auf deutschen Bühnen Eingang gefunden. Harden glaubt, daß Sudermann das Drama des ritterlichen Poeten Nase für die „Drei Reiherfedern" studiert habe[91]). Ich sehe für eine solche Annahme nicht den geringsten Grund. Harden war, als er die angezweifelte Behauptung aufstellte, voll von Cyrano — er hatte vorher eine ab ovo beginnende Einführung in das Zeitalter des historischen Cyrano gegeben —, und so war er mit seinen Gedanken noch bei den Gauloiserien des französischen Stückes, als er hinterher nicht gerade unfreundlich aber ziemlich kurz Sudermanns „Drei Reiherfedern" abtat.

Da stoffliche Beziehungen zwischen den beiden Werken nicht vorhanden sind, kann Harden nur an stimmungsmäßige Aehnlichkeiten gedacht haben. Aber selbst diese bestehen nicht. Der sprudelnde gallische Humor in „Cyrano" ist sogar der größte Gegensatz zu der lastenden Schwere des deutschen Schicksalsdramas. Allein um der packenden Volksszenen willen, die sich in beiden Werken finden, Beziehungen zwischen ihnen zu konstruieren, hieße zu willkürlich verfahren. Die Volksszenen in den „Reiherfedern", im „Johannes", im „Bettler von Syrakus" und in den „Lobgesängen des Claudian" sind bei Ibsen einstudiert.

Ibsens „Kaiser und Galiläer", nicht Rostand's „Samaritaine" ist das wahre Vorbild für Sudermanns „Johannes"

[91]) Zukunft, Bd. 26, Jahrg. 1899, p. 262/272.

gewesen. Das ist Ed. Engel zu entgegnen, der in seiner Literaturgeschichte[92]) die zweite Möglichkeit noch offen läßt. „Johannes" gehört wie die „Lobgesänge des Claudian" zu den Dramen, die an Wendepunkten der Weltgeschichte die gegensätzlichen Tendenzen zweier Menschheitsepochen in tragischen Konflikt setzen. Ibsens „Kaiser und Galiläer", R. Wagners „Rienci" (nach Lytton Bulwers Roman „The last of the Tribunes"), vielleicht auch Ponsard's „Lucrèce" sind dieser Gattung zuzuordnen.

Sudermann sah den „Johannes" so, wie H. Eschelbach Judas Iskariot in dem Christusromane „Ihm nach" gesehen hat, als einen Mann, der vom Messias Befreiung der Juden vom Joche der Römer und Wiederkehr der verklungenen Glanzzeit des Volkes erhoffte. Die Enttäuschung, die Christi Erscheinen für diese irdischen Hoffnungen bedeutete, lähmte des Täufers Kraft und machte ihn zu einem Grübler und Zweifler.

In die Zeitstimmung hat sich Sudermann an Hand E. Renan's „Vie de Jésus" eingelesen.

Für die Salomeepisode, die mit dem eigentlichen Johannesdrama gar nichts zu tun hat, kann man vielleicht Oscar Wilde's „Salome" als Modell heranziehen. Flaubert's „Herodias" kommt nicht in Frage, nachdem Sudermann öffentlich erklärt hat, die französische Novelle vor der Abfassung des „Johannes" nicht gelesen zu haben. Höchstens können die farbenprächtigen Bilder aus dem alten Carthago in Flaubert's „Salambo" für die Belebung des Milieus in Sudermanns antiken Dramen fruchtbar geworden sein.

Wie in Ibsens „Kaiser und Galiläer" ist auch in Sudermanns „Lobgesängen des Claudian" der Kampf der Geister um christliche oder heidnische Kultur der welthistorische Hintergrund. Mit seinem Claudian, dem poeta laureatus am Hofe des weströmischen Kaisers Honorius, ist Sudermann übrigens Goethes „Tasso" in mancher Hinsicht verpflichtet.

Wir stehen am Ende der Betrachtung des Dramatikers Sudermann und der französischen Dramatiker der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Vergleich hat gelehrt, daß Sudermann

[92]) 1920, 9. Aufl., p. 484 (Gesch. d. frz. Lit.).

stofflich und vor allem formal unter französischem Einflusse steht, während er ideell eine durchaus selbständige Stellung einnimmt.

Aber selbst technisch sind die Franzosen nicht Sudermanns alleinige Lehrmeister gewesen. Ausgegangen ist Sudermann von Freytag und Otto Ludwig. Als er im Jahre 1877 mit Sudermann in derselben Studentenbude an der Spandauer Brücke in Berlin hauste, so schrieb mir O. Neumann-Hofer, seien für diesen Freytags „Technik des Dramas" und Otto Ludwigs „Shakespeare-Studien" die tägliche geistige Nahrung gewesen. Sudermanns erstes vollkommen beendetes Drama, „Die Tochter des Glücks", habe durchaus unter dem Einfluß des „Grafen Waldemar", der „Valentine" und in schwächerem Grade auch des „Erbförsters" und Hebbels „Maria Magdalene" gestanden. Noch die erste Form der „Ehre" sei stark Freytagisch beeinflußt gewesen. (Bekannt sind ja auch die engen Beziehungen zu Anzengrubers „Viertem Gebot" und Nestroy's „Zu ebener Erde und im ersten Stock", d. i. dem alten österreichischen Volksstück). Später hätten die Franzosen hinter Ibsen und Björnson zurücktreten müssen, von denen allerdings Ibsen selbst aus der Schule der Franzosen hervorgegangen ist.

Immerhin bleibt also der französische Formalismus von allergrößter Bedeutung für Sudermanns dramatisches Schaffen. Und letzten Endes wurde er ihm zum tragischen Verhängnis; denn es ist Sudermann nicht gelungen, die spielerisch leichte französische Formkunst mit dem aus unbekannten Tiefen strömenden germanischen Geiste mehr als eine morganatische Ehe eingehen zu lassen.

Noch ist einiger Fälle zu gedenken, wo französische Romane stofflich Verwandtschaft mit Sudermannschen Dramen zeigen, oder wo in Sudermannschen Romanen französische Dramen eine durchsichtige Metamorphose feiern.

Die von Kawerau festgestellte Abhängigkeit der Sudermannschen „Schmetterlingsschlacht" von Zola's „Pot Bouille" ist unleugbar. Die in ihrer Realistik so trefflichen häuslichen Szenen zwischen Frau Steuerinspektor Hergentheim und ihren heiratsfähigen Töchtern, die die Witwe mit vieler Mühe für den Männerfang abrichtet, die Bilder der mit Flitter und Tand sich notdürftig bedeckenden Armut, alles das verblaßt, wenn man Zola's Familie Josserand daneben hält. Sudermann hat nichts anderes getan, als daß er Mme Josserand und ihre Töchter Hortense und Berthe aus Romanfiguren in dramatische Helden verwandelt hat. Die Aufgabe war nicht schwer, denn die betreffenden Romanpartien sind an dramatischen Szenen reich genug. Sudermann ist nie so unselbständig gewesen wie bei der Zeichnung Frau Hergentheims und ihrer älteren Töchter.

Der Keim zu Sudermanns „Sodoms Ende" könnte in Zola's Germinal zu suchen sein. Willys und Frau Adahs Beziehungen waren ähnliche wie die zwischen Negrel und Frau Hennebeau.

Auffallend ist die Aehnlichkeit des Mr. Desroncourts aus Augier's „Maître Guérin" mit dem alten Meyhöfer aus der „Frau Sorge". Nehmen wir hier einen Einfluß Augier's an, so haben wir damit eine sichere Erklärung für die Neigung zum Größenwahn im Charakter des alten Meyhöfer, einen Zug, für den die Gestalt von Sudermanns Vater nach dessen Schilderung im „Bilderbuch meiner Jugend" nicht den geringsten Anhalt bietet. Es ist bezeichnend für Sudermann und ein Beweis für seine echte Herzensbildung, daß er aus der ausgeklügelten Augier'schen Komödie gerade die Geschichte rührender Kindestreue für seinen Heimatroman ver-

wendet hat. Sudermann hat aus einem querköpfigen Gelehrten einen launischen Bauern gemacht, im übrigen Mr. Desroncourts aber ziemlich getreulich kopiert. Desroncourts' fanatischer Glaube an sein Genie, den kein Mißerfolg zu erschüttern vermag, seine Wut und Verzweiflung, wenn er sich verkannt glaubt und keine Mittel zur Verfügung hat, seine fixen Ideen zu verwirklichen, seine plötzliche Weichheit gegen seine Tochter, die er eben noch mit ungerechten Anklagen und Vorwürfen überhäuft hat, alle diese Eigenschaften kehren beim alten Meyhöfer nur in noch schärferer Ausprägung wieder. Es ist wahr, sie sind ein wenig anders gemischt im Herzen des litauischen Moorbauern. Herrscht bei Desroncourts immer wieder seine Liebe zur Tochter vor, so hat das Unglück Pauls Vater hart gemacht, und es kommt nur sehr selten vor, daß er seinen verängsteten Angehörigen ein wenig Liebe entgegenbringt. Am Konfirmationstage des kleinen Paul war es das letzte Mal, daß man den alten Meyhöfer in fröhlicher Stimmung sah.

Die Rolle Francine's , Desroncourts' Tochter, spielt in „Frau Sorge" der kleine Paul, und Louis Guérin hat für Francine dieselbe Bedeutung wie Elsbeth Douglas für Paul. Auch hier sind die Aehnlichkeiten ziemlich weitgehend. Weder Paul noch Francine durften anfangs daran denken, dem Zuge ihres Herzens zu folgen. Beiden drohte der Geliebte bezw. die Geliebte verloren zu gehen. Dabei hat im Sudermannschen Roman allerdings Frau Sorge ihre Hand im Spiele.

Die nahen Beziehungen der „Frau Sorge" zu Augier's „Maître Guérin" tun Sudermanns Verdienst um den Roman keinen Abbruch. Wir haben hier einen der oft beobachteten Fälle, wo der Ostpreuße aus französischen Komödien flüchtig angedeutete und dann vernachlässigte tragische Motive aufgegriffen und auf seine Weise gestaltet hat.

Der Roman „Es war" ist freilich nur eine großzügige Romanisierung des Dumas'schen Dramas „La femme de Claude". Es mag manchen überraschen, daß die Helden des echt Sudermannschen Romans „Es war" ihrem Charakter und den gegenseitigen Beziehungen nach schon in Dumas fils' Drama „La femme de Claude" vorgezeichnet sind. Die Ueber-

einstimmungen sind noch größer als zwischen der „Freundin" und „La femme de Claude". Eine Gegenüberstellung der Hauptfiguren mag das erweisen:

Claude Ruper	Ulrich von Kletzingk,
Antonin	Leo Sellenthin,
Césarine	Felicitas (Lissy),
Rebecca	Johanna,
Edmée	Die Zofe bei Lissy.

Claude und Antonin bezw. Ulrich und Leo sind enge Freunde. Eine Frau (Césarine — Lissy)) drängt sich zwischen sie. Beide opfern das Weib ihrer Freundschaft. Rebecca liebte Claude, Johanna Ulrich. Beide mußten verzichten. Edmée und Lissys Zofe sind die Vertrauten ihrer Herrinnen.

Von diesen Personen seines Romanes gehört immerhin die beste, Leo Sellenthin, ganz dem Dichter, und ich glaube berechtigt zu sein, gerade Leo immer wieder als Kronzeugen unverfälschter Sudermannscher Art aufzurufen. Die schöne Teufelin Lissy hat dagegen manche französische Romanheldin zur Amme gehabt, und Zola's Nana hat wahrscheinlich bei ihr Pate gestanden.

Lili aus dem „Hohen Liede" ist nacheinander Mme Bovary, Marguerite Gautier, Olympe und Marion Delorme. Dieselben Ansichten, die Bernard Shaw verfolgte, als er in seiner „Saint Joan" der Jungfrau von Orleans den Legendenkranz vom Haupte riß, den die Jahrhunderte darum geflochten hatten, verfolgte wohl Sudermann im „Hohen Liede". Wie Augier wollte er die von Edelmut triefende Kameliendame so zeigen, wie sie sich dem nüchternen Betrachter darstellt. Dumas f. mußte sich in seinem Drama damit begnügen, eine schon Gefallene verzweifelte Rettungsversuche machen zu lassen. Der weitere Rahmen des Romans gestattete es dem deutschen Dichter, auch den Fall seiner Heldin ausführlich zu schildern. Die Möglichkeit der Bekehrung einer Gefallenen wird hier in Uebereinstimmung mit Augier's Ueberzeugung, wie sie in „L'Aventurière", „Mariage d'Olympe" und „Paul Forestier" zum Ausdruck kommt, verneint.

Flaubert.

Die Geschichte von Lilis Fall, die den ganzen ersten Teil des Romanes ausmacht, bildet eine sehr merkwürdige Pa-

rallele zu Flaubert's „Madame Bovary" und Fontanes „Effi Briest". Gerade darum eignet sie sich vortrefflich dazu, Sudermanns Eigenart als Romanschriftsteller am fremden Beispiele zu erhellen.

Zunächst fällt es auf, daß Sudermann von den dreien der handlungsreichste ist. Seine Lili ist in ihrer Jugend viel hin und her geschüttelt worden, ehe sie als Schloßherrin auf einem Rittergute im Ostpreußischen einzog. Nach dem geheimnisvollen Verschwinden ihres wunderlichen Vaters, dem sein unruhiges Musikantenblut zu Hause keine Ruhe gelassen hatte, und nachdem die Nacht des Wahnsinns das Gemüt ihrer Mutter umdüstert hatte, kam Lili in Frau Asmussens Leihbibliothek. Kaum hatte sich ihr dort eine neue Welt eröffnet, da grub sie der alte Oberst von Mertzbach aus ihrem Unterschlupfe aus und machte sie zu seinem ehelichen Weibe. Mit den vor Staunen weit offenen Unschuldsaugen sah das arme, junge Ding die Flügeltore eines neuen Märchenlandes vor sich aufgehen, das sie sich nicht einmal in ihren kühnsten Träumen vorzustellen gewagt hätte. Und wie Kinder, denen Weihnachten von liebender Elternhand funkelndes Spielzeug unter dem Christbaum aufgebaut ist, stürzte sie sich jubelnd auf all das Schöne und Herrliche, das ihr gehören sollte. Aber als sie mit ihren Blicken den ersten frischen Glanz von den Wundersachen abgetastet hatte, verspürte sie eine große Mutlosigkeit. Sie merkte, daß Reichtum und Besitz eine Leere in ihrem Herzen nicht hatten ausfüllen können. Die O-Beine des Obersten, die herunterhängenden Säcke unter seinen Augen und die gelbgrauen Haarbüschel in seinen Ohren fielen ihr jetzt auf. Der hübsche Walter Prell erkannte, daß endlich sein Weizen blühte. Er brauchte gar nicht alle die kleinen Verführungskünste spielen zu lassen, die er seit seiner Regimentszeit fast vergessen hatte, da war er schon Lilis Kamerad. Nun kam alles, wie es kommen mußte. An einem milden Oktobernachmittage waren die beiden in die blauende Ferne geritten. Bei einer Rast im Walde, dort, wo das hohe Farnkraut den Bach mit seinem einlullenden Plätschern halb verdeckt, überkam Lili eine wohlige Müdigkeit, halb zog er sie, halb sank sie hin, da war's um sie geschehen.

Nach einem Spazierritt vollendete sich auch Madame Bovary's und Effi Briests Schicksal. Aber wie viel eintöniger als das Lilis war deren Leben bis zu diesem Ereignis gewesen! Aus der väterlichen Bauernwirtschaft hatte die eine ein bäuerlicher Landarzt geholt, die andere hatte das weltabgeschlossene Hohen-Cremmen mit dem unheimlichen Landratsamte in Kessin vertauscht. Aber gerade die Schmucklosigkeit der Handlung erlaubte Flaubert und Fontane alle Sorgfalt auf die Entwicklung der Hauptfigur zu verwenden.

Flaubert entwickelt, Sudermann plaudert, unbekümmert darum, ob er gerade immer das erzählt, was die Handlung am besten vorwärtsführt. In solche strenge Zucht hat er sich nur in „Frau Sorge" und im „Katzensteg" genommen. Flaubert verfällt in einen anderen Fehler, er wird minuziös. Der liebenswürdige Fontane wählte die goldene Mittelstraße. Seine Menschen aus der Mark sind tiefer veranlagt, lebenswahrer als Sudermanns Ostpreußen, gemütvoller als die kalten Normannen Flaubert's.

Sudermanns Romane sind oft so äußerlich angelegt wie seine Dramen. Noch hier zeigt das unselige französische Drama seinen verhängnisvollen Einfluß. O. Neumann-Hofer hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß der prächtige Pfarrer Brackeberg aus „Es war" eigentlich genau so gut ein Raisoneur ist wie Graf Trast und Baron von Tanna auch. Sudermann war leider dem französischen Einflusse um so zugänglicher, als er von seiner feuilletonistischen Tätigkeit her an eine solche äußerliche Arbeitsweise gewöhnt war.

Dem Charakter der drei Werke entspricht ihr Stil. Flaubert ist sachlich, Fontane schlicht und doch zu Herzen gehend. Sudermann ist bunt, schillernd, leuchtend und manchmal auch wärmend, ganz anders als im Drama, wo er sich Zwang antun mußte. Man merkt es ihm an, wie gern er mit der Sprache arbeitet, Sätze modelliert, Stimmungen zaubert. Die einzelnen Kapitel seines Buches sind wie die Stunden eines launischen Apriltages. Aber über dem Erzählen zerrinnt und zerfließt ihm vielfach sein Werk. Der zweite Teil des „Hohen Liedes" ist gänzlich zerflattert, der einheitliche Gefühlsverlauf, der in gewissem Grade auch vom Roman zu fordern ist, wird vollkommen unterbrochen. Lilis

Persönlichkeit bindet die beiden Romanteile notdürftig aneinander; dabei ist Lili doch im zweiten Teile eine ganz andere als vorher. Flaubert und Fontane führten ihre Romane konsequent zu Ende.

Und doch wirkt heute, wo die Schriftsteller sich mit Gefühlszerfaserungen und psychologischen Haarspaltereien nach Freudscher Art abquälen, ein Roman von Sudermann trotz seiner unleugbaren Mängel geradezu erfrischend. Wer sich willig des Dichters Führung überläßt, der wird im Reiche seiner Kunst einige Stunden ungetrübten Genusses verleben.

Zola.

Manchmal gefällt sich Sudermann freilich in Zola'scher Offenheit, u. z. mit besonderer Vorliebe in Szenen mit stark erotischem Einschlage. Seine Herrennatur packt dann das unbezähmbare Gelüst, kleinliche und ängstliche Geister durch abstoßende Brutalitäten zu erschrecken. Leider wirkt er nur unästhetisch. Den Gipfel der Geschmacklosigkeit stellt eine Stelle im „Tollen Professor" dar. (p. 388/89). Professor Sieburth, wie er in dem Romane heißt, hatte aus Mitleid einem obdachlosen Dienstmädchen eine Schlafstelle in seiner Wohnung eingeräumt, eine Gutmütigkeit, die ihm übel gelohnt wurde.

Sudermann hätte besser daran getan, den Radikalismus Zola zu überlassen. Er hat dadurch sein Werk nur entstellt. Th. Fontane zeigt sich gerade in dieser Beziehung als äußerst feinfühlig.

Der „Tolle Professor" ist möglicherweise nach dem Vorbilde von Paul Bourget's Roman „Le disciple" entstanden. Der Professor Sieburth blindlichs ergebene junge Student Fritz Kühne, der auf des Professors Rat hin das Burschenband an den Nagel hängt, Königsberg mit Berlin vertauscht und Demokrat wird, geht genau so in die Irre wie der durch die Ideen des Philosophen Adrien Sixte betörte angehende Privatdozent Robert Greslon.

Geht es im „Disciple" um ethische, so im „Tollen Professor" um politische Probleme.

Anders als bei Bourget spielt bei Sudermann der Student nur eine Nebenrolle. Der Professor ist so sehr die

Hauptfigur, daß wir den jungen Menschen zeitweise ganz aus den Augen verlieren.

Viel hat der Roman durch die naturalistische Technik an innerer Geschlossenheit eingebüßt. Das ist Zola's Schuld. Sudermann bewunderte Zola's Akribie und suchte sie nachzuahmen. Er selbst gestand Freunden, daß er bei der Arbeit an „Es war" stark unter dem Einfluß des Hauptes der Schule von Médan gestanden habe. Diese Akribie gereichte Sudermanns Werk insofern zum Nachteil, als er bei ihrer Anwendung zu planlos verfuhr. Er verlor das Ziel der Handlung aus dem Auge, und der Roman schwoll in die Breite. Verglichen mit dem wirklichen Leben machen seine Helden dann manchmal den Eindruck, als habe sie der Dichter durch eine konvexe Linse gesehen.

Zola war Zeit- und Zustandsschilderer. Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht, ganze Klassen und Stände von Menschen in einem Romanzyklus darzustellen. Bei Sudermann ist jeder einzelne Roman zugeschnitten auf eine Persönlichkeit; alle Nebenfiguren umspielen nur den Helden, so wie die Schauspieler eines Provinztheaters gelegentlich als Trabanten eines großen Gastes dienen müssen. Der Persönlichkeitscharakter der Sudermannschen Romane ist noch ausgesprochener als der seiner Dramen.

Bessere Früchte als die Akribie hat Zola's Neigung zur Mythenbildung in Sudermanns Werk getragen. Dieser Zug ist nicht nur für Zola charakteristisch; wir finden ihn beispielsweise auch bei Dickens. Nun wissen wir aber von Zola, daß Sudermann ihn für sein Werk studiert hat, was wir von Dickens nicht mit Bestimmtheit sagen können. Darum ist wohl anzunehmen, daß dieser Einfluß von Zola herrührt.

Die erwähnte Eigentümlichkeit, die bei dem krassen Naturalisten Zola ganz besonders fremdartig berührt, besteht darin, daß leblose tote Gegenstände für bestimmte Personen von symbolischer oder schicksalhafter Bedeutung werden. Zola kam aus der Schule Hugo's; er sagt selbst, daß er die Federbüsche Hugo's nie losgeworden sei.

In einem Grimmschen Märchen stecken zwei Brüder dort, wo ihre Wege sich scheiden, ein Messer in einen Baum. Daran, ob die eine Seite der Klinge blank oder rostig ist, soll

der Zurückkehrende erkennen, ob es seinem Bruder gut oder schlecht geht. An derartige primitiv volkstümliche Vorstellungen von mystischen Beziehungen zwischen Menschen und Sachen knüpft Zola wieder an. Erkennungszeichen für gute oder schlechte Gesinnung, Gradmesser für das Wohl und Wehe eines oder mehrerer Menschen gibt es in jedem Zola'schen Roman.

So falsch wie der Glanz an dem protzigen Hause in der Rue Choiseuil im „Pot Bouille", so ganz nur auf Wirkung eingestellt wie seine prunkvolle Fassade, ebenso schlecht sind seine Bewohner trotz ihrer zur Schau getragenen Wohlanständigkeit: Frau Werlte, so wie sie sich das Mittelalter vorstellte. Symbolisch für das Schicksal der in ihm zechenden und lärmenden Soldaten ist der führerlos von Station zu Station brausende Zug aus „La bête humaine". Schicksalhaft verbunden ist der kleine Silvère aus dem „Bonheur des Rougon" mit seiner roten Fahne. In dem Warenhause und den Markthallen, riesigen Ungetümen, in denen ein fiebriges Leben pulsiert, verkörpert sich eine bestimmte Pariser Welt. Die Namen „Paradis des Dames" und „Ventre de Paris" sind symbolisch. Brandes hat auf die Symbolik in Zola's Romanen eingehend hingewiesen.

Aehnliche Beobachtungen kann man bei Sudermann machen. Vom „weißen Hause" in „Frau Sorge" hängt für Paul Meyhöfer Glück und Unglück seines Lebens ab. Je nachdem die „schwarze Suse", die alte Dampfmaschine, geht oder stillsteht, herrscht Wohlstand oder Armut auf dem Meyhöferschen Gute. Der „Katzensteg" ist das Verhängnis des Hauses Schranden. Auf der „Freundschaftsinsel" treffen sich in allen Schicksalstunden Leo Sellenthin und Ulrich von Kletzingk. Lilis Seelenfrieden hängt an dem Notenhefte ihres verschollenen Vaters, das sie wie einen Talismann behütet.

Sogar ins Drama hat Sudermann symbolische Züge übertragen. Wie das „Johannisfeuer" einmal im Jahre die Bergeshöhen mit seinem Scheine rötet, so flammt einmal im Leben die Leidenschaft in Georg und Maricke empor. Der Tulpenbaum ist das Symbol ihrer Liebe. Solange Dorrit von Tanna durch das Erzportal über die Marmorstufen in das Weißeggersche Patrizierhaus eingehen darf, ist ihr Ruf unantastbar.

Von symbolischer Bedeutung sind schließlich auch das „Blumenboot" und Rosis Schmetterlinge.

Im allgemeinen steht Sudermann im Roman am wenigsten unter französischen Einflusse. Er knüpft hier an Freytag, Spielhagen[93]), Hopfen, Fontane, Raabe, und Heyse[94]) an. Ueber seine Roman- und Novellentechnik liegt eine Untersuchung Gora Iwanowas, einer Schülerin Franz Munckers, vor[95]), die leider den dichterischen Schaffensprozeß viel zu mechanistisch ansieht. Im Roman ist Sudermann am freiesten, selbständigsten und deutschesten. Um seine Geistigkeit kennen zu lernen, ist ein Studium des Romans unerläßlich. Ich habe darum, wo Zweifel an des Dichters Absichten bei einem Kunstwerke auftauchten, immer wieder den Roman herangezogen. Es erübrigt sich hier ein weiteres Wort.

---

[93]) In der Gedächtnisrede für Spielhagen nennt Suderm. diesen seinen Freund und Meister.

[94]) In der Dresdener Rede steht der Satz: Unsere verehrten Meister, — die Freytag, Heyse, Raabe, Storm, sie haben wahrlich nicht umsonst geschaffen. — u. Undankbare sind wir nicht.

[95]) Roman und Novellentechnik bei Sudermann. Diss. München 1925.

Schlußwort.

Sudermann hat eines der ihm verliehenen Talente in romanischen, das andere in germanischen Landen auf Zins angelegt. Beide Anlagen brachten ihm reichen Gewinn. Aus zwei Quellen strömen die Elemente seiner Kunst. Leider besaß der Dichter nicht immer die Kraft, sie richtig zu mischen. Die Synthese erfolgte mitunter auf Kosten des germanischen Geistes. Und so zeigt denn Sudermanns Gesamtwerk einen Januskopf, so wie er selbst ein west-östlicher Mensch ist.

Trotzdem hat Sudermann ein ganz starkes dramatisches Talent und eine anheimelnde Art zu fabulieren. Ich bin überzeugt, daß der Dichter über kurz oder lang eine Renaissance erleben wird.

Lange Jahre hat der Kampf um Sudermann geruht, und der Dichter war tot. Die Kritik glaubte ihn zu Fall gebracht zu haben. Aber nur, wo Kampf ist, ist Leben. Kampflosigkeit bedeutet Stillstand und Tod. (cf. Tolle Professor, p. 440). Darum mag der Kampf um Sudermann neu aufleben. Sudermann verdient es, denn er war selbst ein Kämpfer.

Anhang:
Literatur.

I. Verzeichnis der mir bekannten Ausgaben Sudermannscher Werke, seiner Reden und Aufsätze.

1885. „Der Günstling der Präsidentin", ersch. in „Schorers Familienblatt". (eine Mischung von Spielhagen u. Marlitt.)
1887. Im Zwielicht. Zwanglose Geschichten. (Erscheinungsort aller Werke, bei denen nicht ausdrücklich etwas anderes bemerkt ist, ist Stuttgart-Berlin, Cotta-Verlag.)
Frau Sorge, Roman.
1888. Geschwister, 2 Novellen.
1889. Der Katzensteg, Roman.
1890. Die Ehre, Schauspiel.
1891. Sodoms Ende, Drama.
1892. Jolanthes Hochzeit, Erzählung.
1893. Heimat, Schauspiel.
1894. Es war, Roman.
Mein erstes Drama, Aufsatz, erschienen in der von Emil Franzos hrsgg. „Geschichte des Erstlingswerkes. Selbstbiogr. Aufsätze", Berlin.
1895. Die Schmetterlingsschlacht, Komödie.
Literarische Wandlungen in Deutschland. Vortrag, gehalten auf dem Literarischen Kongreß in Dresden, cf. Neue Freie Presse, Nr. 11170 und Auszug, im Kunstwart, IX, p. 213.
1896. im Kunstwart, IX, p. 213.
Morituri. Drei Einakter.
Das Glück im Winkel, Schauspiel.
1898. Johannes, Tragödie.
Zur Enthüllung des Scheffeldenkmals, Rede.
Cosmop. 11, p. 259/64.
1899. Die drei Reiherfedern, dramatisches Gesicht.
1900. Johannisfeuer. Schauspiel.
Drei Reden.
1902. Es lebe das Leben, Drama.
Verrohung der Theaterkritik, Zeitgemäße Betrachtungen.
1903. Der Sturmgeselle Socrates, Komödie.
Die Sturmgesellen, ein Wort zur Abwehr.
1905. Stein unter Steinen, Schauspiel.
Das Blumenboot, Schauspiel.
1907. Rosen. Vier Einakter.
1908. Das Hohe Lied, Roman,
1909. Strandkinder, Schauspiel.

1911. Die indische Lilie, Novellen.
Spielhagen-Gedächtnisrede, cf. Fr. Spielhagen, „Erinnerungen aus meinem Leben", durchges. Aufl. von „Finder und Erfinder", hrs. H. Henning, L.
Der verwandelte Fächer und zwei andere Novellen, Leipzig, Reclam Nr. 6000.
Der Bettler von Syrakus, Tragödie.
1912. Der gute Ruf, Schauspiel.
1914. Die Lobgesänge des Claudian, Drama.
1915. Die entgötterte Welt. Szenische Bilder aus kranker Zeit.
1916. Der Katzensteg, ein deutsches Volksstück.
1917. Litauische Geschichten.
Eine Sonderausgabe ist bei der Deutschen Buchgemeinschaft in Berlin erschienen.
1919. Romane und Novellen, Gesamtausg.
1920. Die Raschoffs, Schauspiel.
1921. Der Hüter der Schwelle, Schwank.
Das deutsche Schicksal, eine vaterländische Dramenreihe.
1922. Das Bilderbuch meiner Jugend.
1923. Wie die Träumenden. Schauspiel.
Die Denkmalsweihe (bisher nur als Bühnenmanuskript veröffentlicht).
Dramatische Werke, Gesamtausgabe.
1925. Der Hasenfellhändler, Schauspiel.
1926. Der Tolle Professor, ein Roman aus der Bismarckzeit.
„Zum tollen Professor", Voss. ZG. 7. XI. (Sudermann bekennt sich als Republikaner).
1927. Die Frau des Steffen Tromholt, Roman.
1928. Purzelchen. Ein Roman von Jugend, Tugend und neuen Tänzen.
1930. Wo der Strom stiller wird. Romanfragment. Hrsgg. von Karl Rosner und Dr. J. Leux, im Greif-Almanach.
Im Nachlaß fand sich das Drama: „Lissa Harts Entscheidung."

II. Verzeichnis der Literatur über Sudermann, ausgewählt, ergänzt und zum Teil mit charakterisierenden Stichworten versehen unter besonderer Berücksichtigung des Zweckes dieser Arbeit nach den Jahresberichten für Neuere Literaturgeschichte 1890/1924.

1889. Harden, Maxim. : Rezension der „Ehre". In „Gegenwart" 36, Nr. 49, p. 363, (Graf Trast-Saarberg hat sein Vermögen à „la Princesse de Bagdad" (Dumas f.) erworben. Bei aller frohen Anerkennung des starken, heißblütigen Theatertalentes Sudermanns glaubt Harden doch von dem Dramatiker Sudermann sagen zu müssen, was Zola von Sardou gesagt hat: „Il n' a pas notre estime littéraire." In seiner Sucht um jeden Preis original zu sein, nimmt Harden ausgerechnet den Grafen Trast in Schutz, den die anderen Kritiker als Raisonneur verurteilt haben. Harden ist der Meinung, daß es auch im Leben Raisonneure gibt, und sieht darin Trasts Daseinsberechtigung.)

1890. Harden, M.: Gegenwart, Nr. 39, Bd. 38 „Dramatische Aufführungen" (Einfluß Sudermanns auf Wildenbruchs „Haubenlerche" festgestellt).

1890. id.: Gegenwart, N. 45, Bd. 38, „Dramatische Aufführungen", (Einfluß Sudermanns auf L. Fuldas „Verlorenes Paradies" festgestellt.).

1890. id.: Gegenwart, N. 34, Bd. 38, Notizen (Katzensteg). (Suderm. steckt tief in der Romantik. — „Am Schluß des Romanes besinnt er sich auf seine Mission" u. fügt schnell noch den Monolog eines Tobsüchtigen nach Assommoir-Muster u. in Hauptmanns Deutsch ein.)

1890. id.: Geg. N. 44, Bd. 38, „Das verbotene Sodom", anläßlich des Verbots der Aufführung im Lessingtheater. (Ohne Ibsen wäre die „Ehre" nicht so geschrieben worden, wie sie jetzt ist. — Suderm. ist kein Naturalist.)

1890. id.: Geg. Nr. 46 Bd. 38 Dramat. Aufführungen. „Sodoms Ende", (H. vergleicht den Dichter Suderm. mit Fagerolles aus Zola's Meisterroman „L'Oeuvre." — Klärchens Stammbaum: Dickens — Sue — Birch-Pfeiffer — Daudet. — Suderm. in den Bahnen der frz. Effektdramatik geblieben. — Technik gemahnt an Dennery u. Bouchardy.)

1891. Menzel, P.: Die Ehre, Brieg.

Trautmann, E.: Sudermanns „Ehre", Heidelberg.

1892. Lauenstein, A.: Die Aufgabe des Realismus, M. L. (Magazin für Lit. d. In- und Auslandes) 61, p. 409/11.

Selten, K.: Die Revolution in d. Lit. durch H. Sudermann, Dresd.

Bevern, K. v.: Sudermann, eine Enqu. Halle[1]).

Müller-Guttenbrunn: Dramat. Gänge, Dresd. (Gegner des französ. Dramas.)

Reichel, E.: Die Ostpreußen in der deutsch. Lit. E. Studie Leipzig.

Lee, Ellen: H. Suderm. a German Kipling, Lit. Opinion, Dez. 1891.

1893. Hansen, H.: D. norweg. Literaturjahr. M. L. 62, p. 771/73. (Vergleicht „Frau Sorge" mit Hanns Kincks Roman „Huldren".).

Lou Andr.-Salomé: Ibsen, Strindberg, Sudermann. Fr. B. p. 149/72.

Spielhagen, Fr.: H. Sudermanns „Heimat", M. L. 62, p. 21/26.

Jüngst, H. C.: Sudermann oder Liliencron? Ein Wort an Verständige. Lpz. Neue Aufl. Düsseld. und Lpz. 1900. (unbedeutende Schrift. J. wendet sich gegen Kurt Selten, der bei dem Worte „Realismus" nur an die von Frankreich herübergekommenen oder den Franzosen nachgeahmten Absurditäten denkt.)

Bourget, P.: Ueber d. Realism. Fr. B. (Freie Bühne für modernes Leben.) p. 735/36.

Bahr, H.: D. jüngste Deutschland. D. Zg. N. 7785, 7792, 7798.

Neumann-Hofer, O.: Zur Charakterisierung Sudermanns. D. Dichtung p. 52.

Das deutsche Theater als Erzieher. Von e. Südd. Lpz. (Sieht den Krebsschaden des deutschen Theaters in der Uebersetzungswut, die ihm jeden nationalen Charakter raubt.)

[1]) Zu Bevern: Er beweist Suderm.'s Minderwertigkeit an Hand des Katzenstegs, Sodoms Ende u. d. Ehre. — Beglückwünscht Deutschland, daß es Suderm. nicht den Schillerpreis zuerkannte.

Gegenwart, 43, N. 2, p. 30: Rezension der „Heimat" („Sodoms Ende" ist ganz episch, und Zola's Einfluß zeigt sich nicht allein in dem aus dem Oeuvre übernommenen Schluß. In der „Heimat" tritt Ibsens Einfluß hervor: Die subtile Art der Motivierung, sein Bekenntnisstil.).

1894. Sintenis, F.: Literar. Ansichten in Vorträgen. Yurjew-Dorp. E. J. Karow.

Brandes, G.: Menschen und Werke, Essays, Frankf. a. M. (Preist den „Verwandelten Fächer" als Perle unter Suderm. Novelletten; das bestimmte wohl Sudermann, die Novellette später als Kaviar für's Volk dem Reclamschen Verlage zu überlassen.)

Gerschmann, H.: Studien über d. mod. Roman. Progr. d. Realgymnasiums Königsb. i. Pr.

Poppenberg, F.: Sudermanns Roman, M. L. 63, p. 1601/6.

Beck, F.: Sudermanns „Heimat", Wien, ZG. Nr. 23/25. (nennt „Heimat" einen Rührbrei aus Kotzebue und Sardou.).

Wolfgang, L.: H. Sudermann, Ned. Spect. p. 178.

Gegenwart; 13. X. Kritik der „Schmetterlingsschlacht" (Es war ein ergreifendes Bild, wie Sudermann langsam vor die Rampe trat, u. wie er totenbleich, verstört u. vor Erregung zitternd, dem schneidend scharfen Zischen ringsum, dem rasenden Lärm im Parkett standhielt.)

Fousegrive, G. L.: Les livres et les idées. Paris Lecoffre (1894/95), (Suderm.'s „femme en gris" in Rod's Uebersetzung eingehend und anerkenn. besproch. F. ist streng kath.)

Gnad, E.: H. Sudermann = A. Fitger, A. Zg. B. N. 151/3 = Litt. Essays N. F. Wien.
(Sudermann wird von Gnad an Ibsen gemessen, gegen den er milder und versöhnlicher, dafür auch weniger wahrhaft tragisch erscheint.)

Mensch, Ella: D. neue Kurs, Litt., Theater, Kunst, Journalism. d. Geg. N. F. von „Neuland", „Menschen und Bücher der mod. Welt", St.
(Sudermann hat die Ossip Schubin und Ebner-Eschenbach um ihre originellsten Ideen betrogen.)

1895. J. H.: Sudermanns Heimat und die franz. Kritik. A. Kunstnachr. 1: Nr. 3.

Lothar, R.: Vom dtsch. Roman, N. F. Pr. Nr. 11154.

(Sudermann Dichter der Antithese, mehr typisch als individuell).

Stern, Ad.: Stud. zur dtsch. Lit. d. Gegenw. Dresd. neue Aufl. Lpz. 1905. (Suderm. ein Bewunderer der durchgebildeten u. raffinierten Bühnentechnik der Neufranzosen. — In seinem Werke ein Quentchen Ibsen, ein Gramm Tolstoi, ein Kilo Sardou, ein Zentner „Berliner Tageblatt".)

W. A.(rcher): German plays (d. „Ehre") Ath. 1, p. 847/8.

Gross, F.: Franz. Sudermanntage. Fr. Bl. W. (Wiener Fremdenbl.) Nr. 47/8.

Un drame de Suderm. à Paris: B. U. R. S. (Bibl. Univ. et Revue Suisse.) 65, p. 614/5.

Poppenberg, F.: Dichter als Aesthetiker M. L. 64, p. 1258/61.

Alesius, M.: Suderm.'s „Heimat" in Paris. Internat. Lit. B. 2, p. 97.

Beyschlag, W.: E. Blick i. d. jungdtsch. naturalistische Drama vom Standpunkte d. inneren Mission. Ref. auf d. Thür. Konferenz f. innere Mission z. Weimar 8. V. 2. Aufl. Halle a. S. (Streng kirchl.; Suderm. wird technisch hochgestellt.)

Spielhagen, Fr.: Streiflichter auf d. mod. dtsch. Drama. W. J. D. M. 76, p. 337—48.

Harden, M.: Theater, Zukunft 9, p. 236—40.

Herzl, Th.: Pariser Theater („Heimat" v. Sud.) N. Fr. Pr. 10949. (Heimat, nicht Magda Heldin in Suderm.'s Stück.)

Rod, Ed.: Le nouveau roman de Sudermann. Revue des deux mondes, 128, p. 348/64 (Ausführliche Analyse von „Es war").

H. W.(ittmann): „Es war", N. F. Pr. N. 10882 (rühmt Sudermanns Technik und Sprachkunst).

Speidel, L.: Burgtheater (Schmetterlingsschl. von H. Sudermann) N. F. Pr. N. 10827.

Heilborn, E.: Die Schmetterlingsschl. M. L. 63, p. 1285/7.

Speidel, L.: „Glück im Winkel„ im Burgtheater, N. F. Pr. N. 11219 (Konstatiert Einfluß Hauptmanns und Frankreichs).

Necker, M.: Glück im Winkel. B. L. U. p. 753/55 (Blätt. f. lit. Unterhalt.)
(Das Schauspiel ein „Amalgam Suderm. Motive und Nietzschescher Ideen).

Gnad, E.: Litt. Essays. Neue Folge. Wien. cf. Suderm. p .39—75.

1896. Harden, M.: Glück im Winkel. Zukunft 15, p. 188/92 (Das Drama eine Uebersetzung der „Frau vom Meer" ins Bürgerliche).

Neumann-Hofer:	Glück im Winkel, Cosmop. 3, p. 284/90. (Held ist Wiedemann, nicht Röcknitz.).
id.:	M. L. 65, p. 487/91 (Neumann-Hofer erkannte fast alle Werke Sudermanns als stillen oder lauten Protest gegen die Harlekinade vom Uebermenschen.).
Schlenther, P.:	Glück im Winkel, Voss. Zg. Nr. 161.
Speidel, L.:	Morituri. N. F. Pr. Nr. 11542. (macht auf französische Sprachkonstruktion bei dem Satze in „Teja": „den Tod lieben" aufmerksam.)
Harden, M.:	Zukunft 17, p. 333/6. Kritik an Morituri (findet b. Suderm. immer die „Scene à faire").
Kerr, A.:	dto. Fr. B. 7, p. 1127/32. (sieht wirksame Theatermotive im „Fritzchen", es bleibe aber eine gesteigerte „Cavalleria", eine Sensationsleistung.)
Bahr, H.:	dto. Zeit [W], Nr. 29.
R. D. M.:	dto. 138, p. 436/45. (Sentiment de la fatalité" wird vermißt).
Francke, K.:	(Prof. f. dtsch. Lit. a. d. Harvard-Univ.) Soc. forces in German litt. A. Study in the hist. of civilisat. New-York, Holt & Co., XIV. (charakterisiert mit liebevoller Sorgfalt Hauptmann und Sudermann).
Schütz, F.:	E. Tag b. Leo Tolstoi: N. F. Pr. Nr. 11408/09. (Tolstoi schätzt Hauptmann und Sudermann besonders, weil sie Ibsen in den Hintergrund drängen. Ibsen behauptet er nicht zu verstehen. Er verehrt Maupassant).
Bartels, A.:	D. Alten und die Jungen. E. Beitr. zur dtsch. Lit.-Gesch. d. Geg.: Grenzboten, 3, p. 218/27, 266/80, 312/22, 364/75, 410/24, 457/70. (Sudermann ein Uebergangstalent; seine geistigen Väter nicht Ibsen, Zola und die Russen, sondern die älteren Franzosen. Sud. Dumas' berufener Nachfolger).
Jullien, J.:	Vom Einfluß der fremden Lit. auf das junge Frankr. Zeit [W] 4, 90/91.
Hogarth, J. E.:	Sudermanns Novels, Fortn. R. 59, p. 651/62.
Busse, K.:	G. Hauptmann und d. konsequente Bühnenrealism. A. Zg. [B.], N. 46 (S. repräsentiert Bourgeoisie, Hauptmann Demokratie, Wildenbruch Aristokratie.)
Thorne, L.:	H. Sudermann, Ac. (Academy) 49, p 204.
Kerr, A.:	Sudermann, Fr. B. p. 592/602. (Sudermann ein Trucqueur, er handelt mit nobl. Kolportageware; Zusammenhänge zwi-

schen „Sodoms Ende“ und einem Jugendroman des Dichters „Der Günstling des Präsidenten“).

Berg, Leo: Zwischen zwei Jahrhund. Ges. Essays, Frankfurt a. M. (Sud.'s Schausp. letzter Genesungsversuch des bürg. Dramas. Für das „Glück im Winkel“ erinnert. B. an eine Episode im „David Copperfield“).

Lemaître, J.: Sud., Magda, (Le Foyer) trad. par H. Rémon (Th. de la Renaissance = Impressions de théâtre 9, p. 95/101.)
(man hat in Frankr. ein so gut und geschickt gemachtes Stück nicht erwartet, das den guten eigenen Stücken aufs Haar gleicht. Die Leute erwarteten ein schlecht gebautes Theaterstück, in dem viel Genie steckt).

Bahr, H.: Magda, Zeit, W, 7, p. 123/24 („Heimat“ ein Rollenstück.)

Litzmann, R.: D. dtsch. Drama in den lit. Bewegungen d. Geg. Vorles. 3. Aufl. Hamb.

Schlenther, P.: Berliner Theatersaison 1895/96, Pr. Jbb. 85, p. 486/509.
(Suderm. strebt vergebens nach Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Wirkung.)

Frenzel, K.: D. jüng. Dumas in Deutschland. Cosmop. 1, p. 553/60 (Augier, Dumas, Sardou Bahnbrecher Ibsens auf den dtsch. Bühnen; Dumas hatte den Mut, Fragen d. Moral zu behandeln u. d. Stell. d. Weibes in der Gesellschaft zu diskut.; um den Einzelfall z. Typus zu erheben, schuf er den „Raisonneur“.)

Bleibtreu, K.: Die Zukunft des Dramas. M. L. 65, p. 1257/66.

Dahlen, A.: Gesch. Forsch. u. Tragödie M. L. 65, p. 997/1001. (Sudermann stellt seine Helden zwischen zwei Milieus; er ist lehrhaft und tendenziös. In der Modernität liegt seine Schwäche.).

Harden, M.: Lit. und Theater, B.

Lothar, R.: Krit. Stud. z. Psychol. d. Litt. Breslau.
(Will dtsch. Litt. im Zusammenhange mit der Frankr. verstehen. Gute Bemerk. zu Suderm. Stil und Technik).

Spielhagen, Fr.: Neue Beiträge z. Theorie u. Technik. D. Epik u. Dramatik, L.
(Gedenkt lobend Sudermanns.)

1897. Robertson, J. G.: Current German Litterature Cosmop. 5, p. 684/701.

	id.:	The literary mouvement in Germany Cosmop, 9, p. 649/65.
	Mielke, H.:	D. dtsch. Roman des 19. Jahrh. 2. verm. Aufl. Braunschw. (Charakteristik Sudermanns.)
	Kawerau, W.:	H. Suderm. eine krit. Studie, Lpz. 1899. (streicht den Epiker auf Kosten des Dramatikers heraus. Im Drama ahmte Suderm. in wenig glückl. Weise frz. Thesenstücke nach u. versuchte Ibsensche Ideengänge in der effektvollen Aufmachung der frz. Salondramen darzustellen.)
	Gebhardt, M.:	„Frau Sorge", Protestant 1, p. 519/22. (Lobt Frau Sorge, orthodox protestantisch).
1898.	Lorenz, M.:	Pr. Jbb. 92, p. 325/36, 94, p. 558/59. Besprechung von Sud.'s „Johannes", (Slav. Element im Wesen d. Dichters. „Johannes" das reichste Werk des Dichters.)
	Berg, L.:	Bespr. v. Sud.'s „Johannes". Umschau 2, p. 81/85. (im allgemein. lobend)
	Kappstein, Th.:	„Johannes der Täufer und seine Zeit", Berlin, Selbstanzeige in „Zukunft", VI. Jg. N 29 vom 16. IV. 1898, (äußert sich lobend über „Johannes".)
	Rod, E.:	Besprechung von „Johannes", R. D. M. 146, p. 120/30 (lobend).
	Frenzel, K.:	Besprech. v. Sud.'s „Johannes", D. Rs. 95, p. 292/96 (Sud. ein würdiger Nachfolger Hebbels).
	Harden, M.:	Suderm.'s „Johannes", Zukunft, 22, p. 218/32. (Drama eine Komödie).
	Steiner, R.:	Sudermanns „Johannes", M. L. 67, p. 121/24, 295/99. (Hauptgestalt unreif, Meisterwerk der Sprache.)
	Jakobowski, L.:	Sud.'s „Johannes" B. L. U. p. 65/67. (stellt Joh. in eine Reihe mit den Kostümstücken Sardou's.)
	Poppenberg, F.:	dto. Cosmop. 11, p. 282 (Johannes ein jüdischer Hamlet.)
	Osborn, M.:	dto. Mschr. N. L. K. 2, p. 393/96. (Der Dichter ging von der Gestalt der Salome aus.)
	Heilborn, E.:	dto. Nation [B], 15, p. 248/9. (2 lose verknüpfte Handlungen im „Johannes".)
	Bahr, H.:	dto. Zeit [W], 14, p. 44 (ein Sehnsuchtswerk).
	Franzos, K. E.:	dto. (Vergleich mit „Florian Geyer").

Kerr, A.: dto. N. D. Rs. 1, p. 210/14. (Suderm. ein Macher; „Johannes" eine Verbindung von Religion, Geilheit und Meyerbeer).

Zobeltitz, Fr. v.: dto. Velh. u. Klas. Mhh. 2, p. 220/27.

Zolling, Th.: dto. Geg. 53, p. 61/62.

Stilgebauer: H. Sudermann und G Hauptmann. E. Stud. zur Gesch. d. zeitgen. Dicht. A. Zg. B. Nr. 61, 96, 161, 199. (weist Suderm. die Rolle des Reformators der starken Persönlichkeit zu. Suderm.'s Helden Individualisten, Sozialism. in d. Kunst seit Heines „Ratcliff", Individualism. stammt von Nietzsche).

Rawicz: Bourget u. Sudermann in d. 2. letzten Erzähl. Przeglod Polski, Nr. 371.

Grotthuss, J. E.: Probleme und Charakterköpfe, St. („Sodoms Ende" tiefer als „Ehre"; vom „Johannes" führen Fäden zu Nietzsche. Hauptm. hat mehr Beobacht. Sudermann mehr Erfahr.)

Ac. 53, p. 528/29: H. Sudermann. (In England schwärmt man sogar für Sudermanns äußere, an Wotan erinnernde Erscheinung und staunt darüber, daß er im Roman und auf der Bühne Erfolg hat. Wir erfahren, daß man für einen Sitz zu „Johannes" unglaubliche Summen gezahlt hat.).

Verns: Zwei führende Geister der Moderne, G. Hauptm. und H. Suderm. Wahrh. 4, p. 301/18. (Suderm. größtes Bühnentalent der Moderne sucht wie die Franzosen Wirkungen auf Kosten der Wahrheit. Bei Hauptm. darf man an Liebermann, bei Suderm. an Stuck denken.).

Menasci, G.: Ermanno Suderm. Nuova Antologia 159, p. 652/73 (preist Sudermanns individuelle Schöpferkraft.)

Kellen, Th.: D. Kölner Hänneschentheater. Dramat. Bll. 1, p. 9. (erwähnt eine Parodie d. „Heimat")

Steiger, E.: Das Werden des neuen Dramas, 2 Bände B. (Sudermann fällt in Sentimentalität und Schablone; „Schmetterlingsschlacht" sein bestes Werk).

Osborn, M.: Ueber das „Absichtliche" in d. Kunst. Mschr. N. L. K. 2, p. 172/9.
(findet viel Absichtlichkeit in der „Heimat".)

1899. Uhland: D. mod. dtsch. Realism. u. Suderm. Revue de l'enseignement des langues vivantes Aug. (cf. Lit. Echo 1, p. 1492).

Busse, C.: Besprechung von Sudermann „3 Reiherfedern", D. W. Bl. 12, p. 151/64. (Für Suderm. so unmöglich, ein Märchen zu schreiben wie für Schiller.)

Harden, M.: dto. Zukunft 26, p. 270/72. (Goethe und Andersen, Hopfen und Rostand, Hauptmann und Maeterlinck hat Suderm. mit heißem Bemühen studiert.)

Osborn, M.: dto. Bühne und Welt, 1, p. 491/94 (Das Ganze ergrübelt, erdacht).

Mielke, H.: Dto. N. Jh. K, 1, p. 497/500 (stellt das Drama zu den Romanen „Frau Sorge" und „Es war"; kein Schicksalsdrama, ganz äußerlich. Dem Dichter schwebte ein Werk wie Macbeth vor, er ist aber bei den spanischen Schicksalsdramatikern gelandet).

Tardakover, M.: Eth. Kult. 7, p. 142/43, 146/49. (Der Dichter schildert in dem Drama den Don Juan der Erkenntnis.)

Kerr, A.: Hirschfeld, Halbe, Sudermann, N. D. Rs. 10, p. 439/46. (Suderm. ist am echtesten, wo er unecht ist).

Vallette, G.: Semaine litt. N. 272/73. (Sudermanns „Drei Reiherfedern" besprochen).

Harnack, O.: Essays und Studien. Braunschw. (Sudermanns „Ehre" usw.)

Lienhard, F.: Das Schlußwort e. Dichtung: Bote f. dtsch. Lit. 2, p. 361/65. (Es liegt an der Technik d. Naturalism., daß Sud. zu keinem wahrh. inner. Konfl. und dadurch auch z. keinem inner. Schluß kommt.).

Zabel, E.: Zur modernen Dramaturgie, Bd. I, Stud. u. Krit. über das ausländ. Theat. Oldenb. u. Leipzig

Georges Belouin: Le théâtre de Sudermann, trois articles enthousiastes sur l'Honneur, La fin de Sodome et Magda, dans la revue de l'Enseignement des langues vivantes, mars, avril, mai 1899.

1900. Ath. 1, p. 636: „Heimat" in London.

Paulsen, P.; Ein neues bibl. Drama, Alter Glaube 1, p. 88/93. (Bibl. Dramen haben keine Berecht.)

Lothar, R.: Besprech. von S. Sudermanns „Johannisfeuer", Wage 2, p. 364/65 (in der großen Rede werden Johannis- und Walpurgisnacht durcheinandergeworfen).

Mönckeberg, C.: dto. Lotse 1¹, p. 366-72 (Vorbilder: „Jugend" und „Stützen der Gesellschaft"; es herrscht Oberlehrererotik wie im „Probekandidat").

Goldmann, P.: dto. N. F. Pr. Nr. 12977 (Mischung Gartenlaube, Sardou, Marlitt).

Schütz, F.: dto. N. F. Pr. Nr. 13029 (Suderm. eine betrachtende, Hauptm. aktive Natur).

Kerr, A.: dto. N. D. Rs. 11, p. 1224/26 (Sud. will Halbempfundenes in Besitz nehmen und richtet es frauenzimmerhaft für das Publ. her).

Bartels, A.: dto. L. C. Bl. 51, p. 1837/8. (seit der „Heimat" fehlt die Notwendigk. f. Suderm. dichterische Produktion).

Bahr, H.: Dto. N. W. T.-Bl. N. 324. (Entdeckt in dem Drama Verinnerlichung, frei von jeder theatralischen Wirkung).

Harden, M.: Dto. Zukunft, 33, p. 263/73. (keine sympath. Rollen im Stück).

Weitbrecht, C.: Das deutsche Drama, Grundzüge einer Aesthetik, B.

Blumenthal, O.: Verbotene Stücke. D. R. 1, p. 92/108, p. 204/19 (erzählt die Zensurschicksale von „Sodoms Ende").

Mayne, H.: Romantik vor 100 Jahren und heute. Voss. Zg. B. N. 9.

Journal des Débats 31 octobre: Une pièce nouvelle de Mr. Sudermann (Johannisfeuer).

Lorenz, Max: Die Literatur am Jahrhundert-Ende, Stuttgart 1900. (Der Dichter des Johannes,- die drei Reiherfedern. S. 179—228.)

1901. Bossert, A.: Hist .de la litt. allemande Paris, Hachette. (erwähnt Sud. „Ehre" und „Frau Sorge").

Besson, P.: Annales de l'Université de Grenoble p. 459 bis 94: Les romans et les nouvelles de H. S.

Becker, Mar. Louise: Salome in der Kunst des letzten Jahrtausends. B. u. W. 4, p. 201/9. (Sud.'s „Johannes" hat Einfluß auf die Salome Klingers geübt).

Landsberg, H.: Mod. Essays z. Kunst u. Lit. Heft 5/6, Herm. Sudermann, Berlin 1905 [2], (Lorenz M. P. Jbb. 105, p. 161/62; tritt dem Versuch entgegen, Sudermann aus seiner Heimat zu erklären. Holländ. Einschl. und Berliner Einfl. wichtig für ihn.)
(Nach Landsberg wirkten Zola technisch, Tolstoi stofflich, Ibsen ethisch auf Suderm. Suderm. ein Kind der pathet.-ideal. Epoche. Er betont nach frz. Art das Objekt. Im Theater ist er ganz vom frz. Thesenstücke abhängig.)

Gimmerthal, A.: Hinter der Maske, Sud. und Hauptm. in den Dramen Johannes, D. 3 Reiherfedern, Schluck und Jau, B. (3 Reiherfedern allegorisch gedeutet, Suderm. schildert sein Verhältn. zur Kunst darin).

Levi, C.: Zur Aufführung des „Glücks im Winkel" in Italien, Rassegna Internaz. 1. Febr. (der Mißerfolg rührt von der geringen Anziehungskraft des deutschen Provinzwesens her).

Nordmann, H.: Fastnachtsfreuden oder die Stiefzwillinge. Der Komödie „Johannisfeuer" v. H. S. 2. T. e. lit. ästhet. dramat. moral-realist. analist. parodist. satir. Katzenjammer in 1. Akte, Dresd.

Tag B.: N. 448: Die Erstaufführung von Sud.'s „Ehre" in Paris.

1902. Jung, H.: H. Sudermann, Minden.

Journal des débats 19 mars, Besprech. von „Es lebe das Leben".

Harden, M.: dto. Zukunft, 38. p. 330/40 (Das Stück sieht wie schlechte Pariser Exportware aus. Irgendein Vorstadt-Sardou könnte es ersonnen, ein nach leichtem Profit spähender Zwischenhändler in Theaterstoffen „für die deutsche Bühne" bearbeitet haben. Sudermann ist kleiner als Kotzebue, unsolider als Iffland).

Bulthaupt, H.: Dramaturgie des Schauspiels, Oldenb. u. Lpz. Bd. 4. (In der „Heimat" verbanden sich Deutschtum und Franzosentum. Scharfe frz. Zutaten in der „Schmetterlingsschlacht". Einige frz. Tropfen gehören zu Suderm.'s dtsch. Blut.)

Kerr, A.: Die Kritik und Herr Sud. Tag, Nr. 545.

Lothar, R.: Suderm., Harden u. Blumenthal, Wage 5, Nr. 49.

1903. Das Deutsche Theater in Paris. Berl. Lokalanz. Nr. 547, 570.

Bastier, Paul: La critique dramatique en Allemagne. R. P. L. 19, p. 400/6.

Bötticher, G.: Deutsche Dichter d. 19. Jh. L. Heft 3, H. Sud.'s „Frau Sorge".
Bd. 14, Sud.'s „Heimat" 1904.

Friedmann, S.: D. dtsch. Drama d. 19. Jahrh. in s. Hauptvertr. Bd. 2, B. cf. H. Sud. p. 333/85.

Müller-Waldenburg, W.: Suderm.'s Verfall. Internat. L.B. 10, Nr. 23/25.

Bahr, H.: Rezensionen, Wienen Theater 1901/3. B. (Sudermanns Johannes).

Harden, M.: Rezension des „Sturmgesellen Socrates" Zukunft 45, p. 165/73.
(Geschäftsmann und Sturmgeselle.)

Wiener, J.: Aber, — Herr Sudermann! Offener Brief an d. Verfasser d. „Verrohung in d. Theaterkritik“ Berlin.

Dannheiser, E.: Studien zur Weltanschauung und Entwickl.'s-Gesch. des Dramat. A. Dumas f. Z. f. S. L. 25, p. 144/95.

Der Fall Sudermann, L. E. 5, p. 394/6, 472/73 (enthält eine Uebersicht über die Pressepolemik).

Kerr, A.: Herr Sudermann, der D. . . Di. . . Dichter, Ein kritisches Vademecum, B.

Harden, M.: Kampfgenosse Sudermann, B.

Bleibtreu, K.: Die Verrohung der Lit. Ein Beitr. z. Haupt- und Sudermännerei, B.

Jürgensen, Hans: Henr. Ibsens Einfluß auf Sudermann. Diss. Lausanne. (sehr dürftige Arbeit. J. stellt einige Dramen Suderm.'s u. Ibsens einander gegenüber u. vergleicht sie stofflich.)

Kunze, Ludw.: „Jörn Uhl“ und „Frau Sorge“, Vortrag, Dtsch. Heimat, Bl. f. Lit. u. Volkstum, VI. Jg. Heft 36.

Ilgenstein, H.: W. v. Polenz: Geg. 64, p. 342/44.

M. G.: Sudermann und die Verrohung in der Theaterkritik. Neuphilol. Bl. 10, Heft 5, 1902/03, Lpz. (Sudermann hat den Staatsanw. bemüht, ist aber mit seiner Klage gegen Harden abgewiesen worden.)

1904. Matthes, A.: Die mod. Lit.-geschichtsschreibung u. e. mod. Literarhist. Geg. 66, p. 89/92. (wendet sich gegen Kochs Ueberschätz. Suderm.'s auf Kosten G. Hauptm.'s in seiner bei Göschen erschienenen Lit.-Gesch.).

Schoen, Henry: H. S. poète dramatique et romancier. Paris.

Waubke, A.: Streiflichter z. mod. Lit. Sudermann etc. u. ihre Bedeut. f. d. christl. Volksleben. Bielefeld.

Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jh. Lpz. p. 621 s. (Trast ist Konfident-Raisonneur des frz. Dramas. Dtsche „Lionnes pauvres“ in der „Schmetterlingsschlacht“, Suderm. schlug sich in die Straße Kotzebues.)

1905. J. B. L.: Unsere Umfrage: Briefe zur mod. Krit. 1/4, Kritik der Kritik, 1, p. 7/31, 105/123, 164/84, 236. (enthält u. a. einen Beitrag von Hermann Sudermann).

Gnad, E.: Suderm.'s dramat. Entwickl. Deutsche Arb. 4, Nr. 1.

Poppenberg, F.: Rezension von „Stein unter Steinen“, Türmer 8 ½, p. 257/60. (Pariadramatik).

Heller, Otto, Ph. D.: Studies in mod. Germ. Litt. Boston, New-York.
(sieht in den ersten Kapiteln der „Frau Sorge" Aehnlichkeit mit Reuters „Stromtid", verteidigt Sudermann gegen den Vorwurf der Abhängigkeit von Frankreich, betont Beziehungen zu Ibsen und Björnson. Thema der „Heimat" in humoristischer Weise in Wolzogenes „Kindern der Excellenz".)

1906. Pawel-Rammingen, A. Freih. v.:
Idealismus und Naturalism. eine Parallele zwischen Schiller u. Suderm. (Tell - Ehre).

Alafberg, F.: D. Uebermensch b. Sudermann, Burschenschaftl. Bll. 21 [2], p. 291/94.

Minor, J.: Burgtheater Rs. 2 u. 5 (darin d. neue Sudermann).

Blumenthal, O.: H. Sud.'s Anfänge. N. F. Pr. N. 15486.

Denecke, A.: Goethes politisches Drama „Die Aufgeregten" und Suderm.'s Komödie „Der Sturmgeselle Socrates" Z. D. U. 20, p. 753/59.

1907. Zu Sudermanns 50. Geburtstag „tabula gratulatoria".
Alafberg F. Der Deutsche, 6, p. 624/28. Boy-Ed, Ida: Ue. L. M. 99, N. 4, (Ueb. Land u. Meer), Klaar, A.: Königsb. Allg. Zg. Nr. 455, Meyer, R. M. Velh. u. Klas. Mhh. 20 [2], p. 67/75. (Verwandtschaft mit Nestroy, Freytag, Spielhagen, Hebbel (Lustspiel „Diamant" in den „Reiherfedern"), L'Arronge, Ibsen (Frau Adah ein unklarer Entwurf desselben Typus, den Ibsen in Hedda Gabler mit meisterhafter Sicherheit zeichnete), Balzac (der Commis voyageur aus der „Schmetterlingsschlacht" soll Balzac's „Illustre Gardissar" sein) Dumas und Sardou erkennt Meyer in Sudermann).

Stratz, R.: Vom Fels zum Meer, 26, p. 818/23.

Presber, R.: Uebermenschen, Arena 1, p. 999/1008. (Sudermanns Blumenboot).

Soz. Monatsh.: p. 192/94, 347/48. „Dramen".

Heindl, R.: Gesch., Zweckmäßigk. u. rechtl. Grundlage d. Theaterzensur München. (Ein Anhang sammelt Antwort, die Heindl u. a. auch von Sudermann erhielt.).

Axelrod, Ida Dr.: H. Sudermann, eine Studie, St. B. (Liberal protestantisch eingestellt; will Abspieg. d. mod. Zeit bei Sud. darlegen, vergleicht „Heimat" mit „Figaros Hochzeit"; betont Einfluß Ib-

sens, Nietzsches, Wagners und Kleists (Käthchen von Heilbronn auf den „Katzensteg")).
1908. Knortz, K.: Sudermanns Dramen, Vortr. gehalt. unter d. Auspiz. d. German. Gesellsch. v. Amerika. Halle a. S. (Suderm. hat es nicht nötig, sich mit fremden Federn zu schmücken.)
Chuquet, A.: R. P. L. 46.², p. 481/87. (anläßlich Sud 's Geburtstag).
1909. Hennings, J.: Suderm. u. Hauptmann, B. Lit. G. Heft 58, L.
Farga, F.: Sudermann in Paris: Schaubühne 5,¹, p. 63/65. (Aufführung von „Stein unter Steinen").
Bleibtreu, K.: Die heutigen Dramatiker. Neue Weg (Lit.) 38, p. 149/53.
Grützmacher, G.: D. mod. Drama im Lichte der christl. Weltanschauung. Kons. Mon. Schr. 66, p. 519/29. (Sudermann hat uns nichts Neues zu sagen).
Daffis, H.: Das Jubiläum des „Dtsch. Theaters". Neue Revue 1, p. 1636/46. (bringt die Gründungsgeschichte des Deutsch. Theaters, das nach dem Muster des Pariser théâtre franç. zunächst als gemeinsames Unternehmen verschiedener Sozietäre geführt wurde).
1910. Spiero, H.: Deutsche Geister. Stud. und Essays zur Lit. d. Gegenw. L.
Mahn, P.: Von Sudermann, Hauptm. und Shakesp. Grenzb. 69 ¹, p. 91/5.
Tibal, A.: Le théâtre allemand d'aujourd'hui, Rede. Paris 1. Juli, cf. L. E. 12, p. 1570.
1911. Zeitgeist: Nr. 47, Kleistgedenkblatt; mit Beiträgen von Herm. Sudermann etc.
1912. Elsner, R.: Moderne Dramen in krit. Beleuchtung. Bd. 10 (Der Bettler von Syrakus), Berlin.
1913. Hölzke, H.: Die deutsche Lit. von d. Anf. d. Mod. bis zur Gegenw. 3. Aufl. L. (Sudermanns Romane von Zola beeinflußt).
Fritsch, P.: Influence du théâtre franç. sur le théâtre allem. de 1870 jusqu' aux approches de 1900. Diss. Paris.
Porterfield, A. W.: M. L. N. 28, p. 14/20: K. L. Immermann. (Sucht Fäden von Immermann zu der „Indischen Lilie" zu spinnen.).
1914. Engel, E.: H. Sudermann, Greif 1 ², p. 458/66.
1915. Fassbänder, F.: Lit. Würdigung dreier neuerer Dramen, Münster 1915.
1922. Kappstein, Th.: H. Sudermann, seine 17 besten Bühnenwerke, Berlin.

Kerr, A.: Die Welt im Drama. 1. Reihe der gesamm. Schriften, Berlin, 5 Bände.
1923. Cammon, H S.: Sudermanns treat of verse. Diss. Tübingen.
1924. Briefwechsel zwischen Rosegger und Fr. v. Hausegger. Herausg. von S. v. Hausegger, Lpz. (Interessante Bem. zur Aufführung von Sudermanns „Ehre".)
1925. Iwanowa, Gora: Roman- und Novellentechn. bei Sudermann, Diss. München, (Ref. Muncker).
Arnold, Rob. F.: Das dtsch. Drama. München. (A. pflichtet Heinr. Hart bei, der in Sudermann eine Mischung von Zola, Ibsen, Birch-Pfeiffer und Marlitt feststellte).
1927. Busse, Kurt: H. Sudermann, sein Werk und sein Wesen, Stuttg. Berlin. (Das bei weitem beste Buch über Sudermann. — Ibsens Kronprätendenten in den Lobgesängen des Claudian.)
Werfel, Fr.: Zuschriften an die Lit. Welt. Zur Ehrenrettung Sudermanns. Lit. Welt vom 7. Okt. Lob der Litauischen Geschichten).
1928. Spiero, H.: H. Sudermanns letztes Werk. Voss. Zg. [B] Nr. 48.
H. H.: Eine Sudermann-Uraufführung „Der Hasenfellhändler", Münst. Anz. 1928, 15. XII. (Hasenfellhändler in Hamburg durchgefallen. — Zu Suderm.'s Lebzeiten ist er niemals aufgeführt worden. Die Hamb. Aufführ. sollte eine Totenehrung sein.)
Bäumer, Gertrud: Neue Sudermannforschung, „Die Hilfe", Nr. 23 vom 1. XII. 28. (Primitivität steckt in der sensationellen Kraft seiner Mittel, dieselbe wie in den Volksballaden. Volksballaden: der Kern seiner ersten Theaterstücke.)

In Memoriam. Die Presse zu Sudermanns Tode.

Berl. Tbl. [B] 57, 552: Fr. Engel: Sudermanns Lebenswerk.
Voss. Ztg Nr. 279, 22. XI. A. E.: H. Sudermann.
Köln. Ztg. Nr. 642, 22. XI. Dr. S. Simchowitz: H. Sudermann.
Vorwärts 45, Nr. 552, Ernst Degner: H. Sudermann gestorben.
Hann. Kur. 80, Nr. 551, Paul Fechter: H. Sudermann.
K. V. 69, Nr. 847, H. Sudermann.
Preuß. Ztg. (Kreuzztg.) 81, 552, H. Sudermann.
Germania, 58, Nr. 543, H. Behm: H. Sudermann.
D. Allg. Ztg. 67, Nr. 547/48, Peter Hamecher; H. Sudermann.

Frankf. Ztg. 73, Nr. 87, Dbd. H. Sudermann.
Dtsch. Ztg. 33, Nr. 276. Der Dämon der Masuren.
Matin, 23 XI 28 Mort du romancier allemand H. Sudermann.
London Times 22. XI. Herr Sudermann.
Manchester Guardian 19, Nr. 21, H. Sudermann.
Dr. J. L.: Sudermann in der Politik. Voss. Ztg. B. 28. XI., Nr. 284.
1928. Nadler, J.: Literaturgeschichte d. dtsch. Stämme und Landsch. 4. Bd. p. 672.
Meinhard, K.: Das Unrecht an Suderm. „Die Weltbühne" 24, 48; 824—25.
Holländer, F.: Erinnerungen an H. S. Recl. Univers. 45, 10, 253.
1929. Grete v. Schönthan: Erinnerungen an Sudermann. D.A.Z.B. vom 13. 1.
1929. Goldstein, L.: Wer war Sudermann? Gedächtnisrede, Königsberg i. Pr.
Neumann-Hofer, O.: „Ein vierzigjähriger Erinnerungstag.". Lippische Landeszeitung, Nr. 277 vom 26. XI.

III. Verzeichnis der namhaft zu machenden französischen Uebersetzungen Sudermannscher Werke nach Angaben der J. B. L. und des Cottaschen Verlages.

1895. „La donna e mobile", nouv. trad. de l'allem. R. P. L. 1, p. 227/29.
„La femme en gris", Préf. de Ed. Rod, Paris.
1896. „Le moulin silencieux" Traduit p. M. Rémon et G. Devaussanvin, Paris.
„Le souhait" trad. par les mêmes, Paris.
1897. „L'instructible passé" trad. par M. Valentin et M. Rémon, Paris.
1900. Les noces de Yolanthe trad. par M. Valentin et M. Rémon, Paris (Polybibl. 89, p. 14/15).
1902. „L'honneur suivi de Magda" trad. par M. Rémon et M. Valentin, Paris „Revue blanche".
1908. „Parmi les pierres" Paris, impr. de l'Illustration".

Lebenslauf.

Ich, Hubert Walter, bin am 10. IX. 1905 als Sohn des Gymnasialprofessors Paul Walter und seiner Ehefrau Elisabeth geb. Hahn in Patschkau in Schles. geboren. Ich bin kath. Konfession. In Neustadt-Oberschles., wohin mein Vater als Direktor des dortigen Gymnasiums versetzt worden war, absolvierte ich Ostern 1925 mein Abiturientenexamen. Im Sommersemester desselben Jahres bezog ich die Universität München, um Germanistik und neuere Sprachen zu studieren, und hörte dort 3 Semester lang Vorlesungen bei Muncker, Strich, Mausser, Vossler, Lerch, Förster und Becher. Das Wintersemester 1926/27 verbrachte ich in Paris und studierte an der Sorbonne. Besonders interessierten mich die Vorlesungen von Brunot, Strowski, Esteve, Le Breton, Cohen, Lichtenberger und V. Basch. Seit dem Sommersemester 1927 bin ich in Münster immatrikuliert. Meine Lehrer waren hier vor allem: Schwering, Hübner, Magon, Schwietering, Wiese, Keller, Ettlinger und Hielscher. Im August 1928 machte ich eine kleine Studienreise nach England.

Allen meinen akademischen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen besten Dank aus. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Julius Schwering, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich durch sein Wohlwollen ermutigt hat, sie bis zu Ende durchzuführen. Außerdem danke ich Herrn Dr. R. Lauckner, dem Stiefsohne Sudermanns, Fräulein Dr. Irmgard Leux und Herrn Dr. Otto Neumann-Hofer, Sudermanns engstem Freunde, für manche wertvolle Hilfe.

Ich kann die Schilderung meines bisherigen Lebenslaufes nicht abschließen, ohne meines Vaters und meines Großvaters, des Altbürgermeisters Dr. Jos. Hahn, zu gedenken, zweier Männer, deren arbeitsreiches Leben und ernstes Geistesstreben mir stets Vorbild bleiben wird.